NUMER 161/162
1954

PORADNIK KULTURALNO-OŚWIATOWY

wydawnictwo
Światowego Komitetu
Y.M.C.A.
Sekcja Polska
w W. Brytanii

TREŚĆ

Adres Redakcji i Administracji: 46/47, Kensington Gardens Square, London, W. 1.

PRENUMERATA: Roczna — £1 sh. 1. Półroczna — sh. 12.
Cena numeru pojedynczego sh. 2, podwójnego sh. 4 wraz z przesyłką.

We Francji: Comité d'Action YMCA en France, Sekcja Polska, 13, Avenue Raymond Poincaré, Paris 16-e.
PRENUMERATA: Roczna 700 frs., półroczna 360 frs. Cena numeru pojedyńczego 60 frs., podwójn. 120 frs.

Printed by „Gryf Printers (H. C.) Ltd.", 171, Battersea Church Road. London, S. W. 11.

P O R A D N I K
KULTURALNO - OŚWIATOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Nr. 161 - 162 Rok 15 | Wydawca: Światowy Komitet Y.M.C.A., Polska Sekcja w W. Brytanii, 46/47, Kensington Gardens Square, London W. 2. | Styczeń - luty 1954

FELIKS BIELSKI

TRADYCJA A POSTĘP

Każda emigracja staje wobec dylematu, trudnego do rozstrzygnięcia. Z jednej strony musi zachować organiczny związek z własnym narodem i jego kulturą, pielęgnować zadatki wyniesione z ojczystego kraju i przekazywać je w dziedzictwie młodemu pokoleniu. Z drugiej strony obowiązkiem jej jest nastawianie uwagi na wszystko, co dzieje się na szerokim świecie, chwytanie zjawisk nowych i przyswajanie ich w taki sposób, aby uzyskać jak najszersze możliwości działania i przez to skuteczniej dopomagać swoim.

Położenie, w jakim znajdują się obecnie Polacy za granicą, zdaje się powiększać ich zadanie, jeśli chodzi o obronę tradycji. Wiemy wszyscy, że nieprzyjaciele ojczyzny podejmują wielką ofensywę przeciwko naszej kulturze, że dążą z konsekwentnym uporem do zupełnego jej przeistoczenia. Kościół podlega coraz gwałtowniejszym prześladowaniom; organiczne związki z kulturą zachodu zrywa się z obraźliwą brutalnością; dorobek naszej przeszłości ulega zafałszowaniu; ruch umysłowy wtłacza się w ciasne ramy doktryny komunistycznej. Kulturę narodową w jej postaci nieskażonej przechować może jedynie emigracja, toteż obowiązki jej w tym zakresie posiadają ogromną doniosłość.

Jednak to samo należy właściwie powiedzieć o nakazie szukania łączności z świeżym nurtem życiowym. Bariera, jaką przemoc obca wydźwignęła między naszym Krajem a resztą świata, uniemożliwia społeczeństwu polskiemu swobodne współżycie z tymi narodami, z którymi łączyła go odwieczna przyjaźń i wspólnota duchowa. Wszystko, co dzieje się na Wschodzie, jest przedstawiane jako jedyny wzór do naśladowania. W tym stanie rzeczy powstaje niebezpieczeństwo oderwania się od największych ognisk kultury, pozostania w tyle za postępem prawdziwej cywilizacji. Któż może tej groźbie zapobiec, jeśli nie ci Polacy, którym los pozwolił stykać się na codzień ze zjawiskami, niedostępnymi dla reszty rodaków w Kraju?

Z jednej zatem strony musimy być wierni tradycji, z drugiej zaś musimy ją przezwyciężać, nadążając za życiem. Sprzeczność daje się na szczęście usunąć. Kultura nie jest lamusem przeżytków, lecz dynamicznym dążeniem. Zachodnie podłoże naszej kultury przejawiało się nie w upartym tkwieniu przy nabytych dawniej wartościach, lecz w nieprzerwanym współdziałaniu. Należeliśmy do sfery Zachodu i w dobie romantyzmu, oddającego pierwszeństwo władzom wyobraźni i uczucia, i w okresie następnym, który na miejsce czołowe wysunął rozum i doświadczenie. Płynie stąd ważny wniosek, że walka o zachowanie kultury rodzimej polegać winna nietyle na biernym stróżowaniu, ile na czynnym wchłanianiu.

„Poradnik" usiłował niezmiennie wypełniać oba zadania. Jako pismo, które ma służyć osobom czynnym na polu oświaty, kultury i wychowania, pragnie udoskonalać narzędzia pracy, usprawniać jej metodykę. Jeśli zaś chodzi o treść tej pracy, opiera się mocno na fundamencie tradycji, lecz daje wyraz każdej nowej inicjatywie, każdemu świeżemu pomysłowi, czy to dostrzeżonemu wśród zewnętrznego otoczenia, czy kiełkującego na glebie rodzimej. Swoboda myślenia i formułowania sądów należy zresztą do tradycyjnych właściwości narodowych, można by zatem dojść do paradoksalnego twierdzenia, że nawet przez wysunięcie nowatorskiego pomysłu można sprzymierzyć się z duchem naszej tradycji.

Gdzie rodzą się świeże myśli, powstają wiry, pojawiają się sprzeczności. Nie lękamy się tego rodzaju objawów. Unikamy gotowych recept w tym przekonaniu, że wartość użytkową posiadają przekonania, ukształtowane poprzez własny udział twórczy, a już co najmniej w drodze swobodnego wyboru. Poprzez wymianę zdań wykuwa się stopniowo broń, która nie powinna zawieść. Taką broń niezawodną zdobyć musimy, aby w zmaganiach o kulturę ojczystą sprostać emigracyjnym obowiązkom.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

WALERIAN KWIATKOWSKI

OD ZROZUMIENIA DO UMIŁOWANIA

Słyszałem znakomitego Osterwę ujmującego „Modlitwę Konrada“ z „Wyzwolenia“ Wyspiańskiego w dwóch zupełnie odmiennych tonacjach. Dawny Osterwa — pełen żywotnych sił — w modlitwie owej burzył się i kipiał. Poprzez akcenty prośby ujawniał w sercu bunt, powstrzymywany siłą woli żal, iż Bóg nie chce zrozumieć roli, jaką Polacy mogliby odegrać w wolnym świecie, stojąc u Jego znaków. Czuło się, że jest to ten sam Konrad, który w niedługi czas potem, wdarłszy się na scenę, stanie oko w oko przed Geniuszem i nie zawaha się przed stoczeniem z nim ostrego pojedynku na słowa i idee, nie zawaha się przed gwałtownym, z serca wyrwanym wybuchem:

Krzyż przeklnę, Chrystusa godło,
gdy męką naród uwiodło.
Dla mnie — żywota prawo.

Później — na starość — prawie w przeddzień zgonu — Osterwa ujął tę modlitwę jako raczej modlitwę istotnie błagalną. Jak gdyby wyczerpany walką z otaczającym go fałszem i podstępem, walką z mnożącymi się niemal bez końca, wyłaniającymi się wciąż i wciąż z mroków Maskami, spragniony wypoczynku, zacisza domowego, które mu się za chwilę objawi, śniący o oderwaniu się od zgiełku świata, o samotności — wśród najbliższych tylko, Konrad nie ma już w sobie buntu, ma jeno wiarę głęboką, iż bez Boga nic się stać nie może, że jeśli nawet „sięgnie lepszej doli“ dla narodu, nie mogąc „ścierpieć“ tego, co jest wokół, uczyni to w poczuciu synostwa Bożego oraz w nadziei Jego błogosławieństwa. Późniejszy bunt Konrada byłby w tym ujęciu antytezą tych uczuć, które bohatera w czasie jego modlitwy przenikały, a nie wynikiem nurtujących go — już podczas samej modlitwy (a i przed nią również) — nastrojów.

Które z tych uczuć bardziej odpowiada koncepcji samego autora utworu, upewnić się trudno. Zresztą upewniać się nawet nie trzeba, bo każdy utwór jest własnością osobistą piszącego w momencie swego powstawania. Kiedy już ukaże się w druku, staje się wówczas własnością ogółu całego, własnością tego, kto go przeżywa osobiście albo też innym do przeżycia podaje. Chodzi jedynie o to, aby w swej całości został ujęty w sposób konsekwentny, aby stanowił w charakterze swym zwartą konstrukcję, nie zlepek różnorodnych, kłócących się z sobą, czy nie dających powiązać się fragmentów.

W tym rozumieniu oba ujęcia Osterwy nie były ujęciami, którym by można zarzucić fałsz psychologiczny. Oba, inaczej traktując Konrada, ujmowały go jednakże jako psychiczny monolit.

★

Można oczywiście nie liczyć się zupełnie z doznaniami, jakie przeżywał autor, tworząc swoje dzieło, i wykonanie jego nawiązać do koncepcji własnych. Powiadają, iż Stanisław Przybyszewski utwory Szopena wykonywał z zacięciem wagnerowskim, twórcy naszemu bezsprzecznie najzupełniej obcym, a jednak wykonanie takie miało podobno czar niepospolity, choć ekscentryczny.

W pewnej mierze wszyscy zresztą, ci nawet, którzy najbardziej o to dbają, aby najgłębiej wniknąć w psychikę twórcy i właściwy ton utworu przekazać w formie nieskażonej, muszą jednakże czynić pewne koncesje — choćby na rzecz obowiązującego w ich okresie smaku.

Wiadomo przecież, że epoka „Młodej Polski“ była epoką pewnej koturnowości, przerostu słów, gestów i tonu. Kiedy słowo siliło się na to, by sięgnąć jak najdalszych granic subtelności w wyrażaniu czystego liryzmu, a jednocześnie zdobyć

się na brutalną siłę; kiedy wyobraźnia musiała posiadać umiejętność przetapiania w dźwięki słów najbardziej złożonych, i w swoim rysunku zawiłych, i w swoich kolorach bogatych, wewnętrznych swoich wizji; wówczas prawem konsekwencji — głos musiał również umieć szybować wzwyż — do najdalszych zachwytów i rozczuleń i zniżać się do przejawów brutalności, a gest szeroki musiał być wierny tonowi.

Dzisiaj tę skalę zredukowaliśmy bardzo poważnie — do nieznacznie tylko cieniowanej codziennej mowy ludzkiej. Dzisiaj nas razi wszelki sztuczny patos, bez względu na to, czy idzie w kierunku nadmiernych uniesień, czy zanadto pogłębionej grozy. Dzisiaj — w dobie telefonu oraz mikrofonu — już nie potrzebujemy głosu natężać do krzyku i nie możemy również nadmiernie nim się pieścić, aparat bowiem wówczas to pieszczenie się niepochlebnie skarykaturuje. Dzisiaj i gesty muszą być opanowane. Dziś rozmach tamtej doby razi i ucho i oko. Chcąc nie chcąc musimy więc pod tymi względami korygować autorów wszystkich minionych okresów.

Lecz pewne cieniowanie utworów z okresów poprzednich i dopasowywanie ich do warunków, w których dziś sami żyjemy, nie znaczy jeszcze wcale przeróbki utworu i nadawania mu zupełnie nowych kształtów.

Dlatego słusznie wydają się tendencje, które zgadzają się na zmiany w zakresie siły ekspresji tonu, uważają jednak za konieczne zachowanie znamiennych cech owego tonu (choć ze zmniejszeniem jego natężenia), a już najbardziej akcentu logicznego.

Akcent logiczny w głośnym odczytywaniu utworów jest rzeczą niezmiernej wagi, choć w praktyce zaniedbywaną często w sposób aż rażący. Czasem akcent logiczny narzuca się nam z bezsporną oczywistością. Czasem dopomaga w jego uchwyceniu (zwłaszcza w mowie wiązanej) rytmika wiersza, czy prozaicznego okresu. W rzeczywistości jednak wychwycenie akcentu logicznego jest o wiele trudniejsze, niż się pozornie sądzi, i pod tym względem nasi deklamatorzy mają na swym sumieniu grzechów co niemiara. Rytmika wiersza często w wykonaniu — zamiast akcent logiczny wydobyć — jeszcze go bardziej zaciemnia, ścisza, pobocznymi akcentami przytłumia i w ostatecznym wyniku zniekształca.

Dla przykładu weźmijmy znany wszystkim dwuwiersz Słowackiego:

Wszak myśmy z twego zrobili nazwiska
pacierz, co płacze, i piorun, co błyska.

Druga część tego dwuwiersza wydaje się bardziej uchwytna, chociaż i tutaj mogą powstać wątpliwości, czy autorowi chodziło o *pacierz* i *piorun*, czy raczej o cechy tego pacierza i piorunu: o *płacz* i *błyskanie*.

Lecz co do pierwszej części, sprawa przedstawia się bardziej skomplikowanie. Czy chce poeta powiedzieć, że to *myśmy* właśnie dokonali tej rzeczy, czy chce podkreślić, że to *Twoje*, a nie inne imię stało się dla nas pacierzem i piorunem; czy chce wyjaśnić samą czynność przemiany *(zrobili)*, czy może chodzi mu o samo imię *(nazwiska* — Polski), przemienione przez nas w modlitwę i piorun? A może nie byłby nawet pozbawiony całkowicie racji i ten, kto by twierdził, że to właśnie spójnik *(wszak)* wymaga tutaj specjalnego zaakcentowania, bo w nim się kryje odpowiedź na poprzednie zdanie, dlaczego Polska o tych poetach zapomnieć nie może . . .

Liczbę takich przykładów można by w dowolny prawie sposób mnożyć. Ponieważ nie jest specjalnie ważną rzeczą to tylko, co chciał autor w słowach swych wyrazić, ale i to, co my przy ich pomocy podkreślić chcemy i zaakcentować; ponieważ akcent nie musi koniecznie spoczywać zawsze — niewzruszenie — na tym samym miejscu, gdyż nawet jeden i ten sam utwór, a nieraz jedna i ta sama osoba, zależnie od wewnętrznego usposobienia lub od okoliczności zewnętrznych, przeżywa w sposób różnorodny; ponieważ — przykładowo — „Pana Tadeusza" inaczej odczujemy na ziemi wileńskiej, inaczej — w Anglii, inaczej — w pustyni libijskiej, a inaczej — w tajgach syberyjskich, musi się utwór cały przed podaniem go innym przemyśleć, przeanalizować i przeżyć wewnętrznie.

Pragnąc słuchaczom dać pokarm duchowy, musi się nad tą sprawą usilnie popracować. Utwór powinien być wykonywany tak, jak gdyby płynął potokiem naturalnych słów, lecz przemyślany uprzednio powinien być każdy wyraz.

Ale akcent logiczny jest tylko jak gdyby filarem, podpierającym budowę całości. Filar, postawiony w nieodpowiednim punkcie, konstrukcję bezwarunkowo psuje i nawet nieraz grozi ruiną całości. Tym jednakże, co decyduje zasadniczo o całokształcie poetyckiego gmachu, o jego charakterze, jest ton uczuciowy, jakim utwór ów jest przepojony, zabarwienie uczuciowe czy drob-

nego wiersza, czy też — rzecz wtórna — większego utworu. Zabarwienie może w toku rozwoju zewnętrznej czy wewnętrznej akcji zmieniać się, może nawet układać w kontrasty, podobnie, jak się zmieniają, załamują, kontrastują ze sobą wzajemnie linie budowli architektonicznej; ale linię zasadniczą, której zniesienie groziłoby ruiną, ton zasadniczy — utwór mieć musi; i niewykrycie tej cechy powoduje w wykonaniu zazwyczaj bezbarwność, zmiana zaś jej — sfałszowanie uczuciowe utworu.

Osterwa w obu wyżej wspomnianych wypadkach nie sfałszował „Modlitwy Konrada“, bo zastosował ją do swego ujęcia dramatu jako całości.

★

Powszechnie mówi się, że świat dzisiejszy w utworach poetyckich nie gustuje, że poezja wiekowi techniki jest zupełnie obca, że epoka jej panowania, przynajmniej jak na teraz, już się stanowczo skończyła.

Wrażenia, jakie odnosi się z sal szkolnych, nie potwierdzają tej opinii. Doświadczenia z „Dziadami“ i „Weselem“ na scenie londyńskiej zaprzeczają jej. Występy Toli Korian zadają jej kłam.

To nie epoka odstręcza od poezji, to odpycha od niej zazwyczaj nieumiejętność przyswajania jej sobie, zwłaszcza zaś — podawania innym. Doba Peryklesa w Grecji była epoką, jak na owe czasy, bardzo wysoko stojącą pod względem technicznym. A przecie jednocześnie była to epoka najpiękniejszego rozwoju sztuki w ogóle, poezji zaś w szczególności.

Czy konkursy pięknego wygłaszania treści, jakimi bez wątpienia były np. olimpijskie przedstawienia utworów tragicznych i komicznych oraz uroczystości ku czci Dionizosa, w tym zamiłowaniu powszechnym do poezji nie odgrywały żadnej roli? Czy konkursy pięknego czytania, gdyby się rozpowszechnić je udało po naszych obozach, osiedlach i innych skupieniach polskich, nie mogłyby obecnie odegrać roli podobnej?

Przedstawienia teatralne ze sceną, dekoracją i kostiumami często przerastają nasze możliwości (choć, przyznajemy, umiemy nieraz z tych trudności wychodzić zwycięsko). Ale konkurs dobrego czytania prócz treści i wykonawców rekwizytów nie wymaga, a może łatwo *poprzez zrozumienie* doprowadzić *do umiłowania* owego jedynego skarbu, jaki nam teraz nietknięty pozostał i jakiego nam stracić nie wolno — MOWY OJCZYSTEJ.

MIECZYSŁAW GIERGIELEWICZ

TEKST A DŹWIĘK

I

Utwór literacki, utrwalony przez autora w postaci czy to rękopiśmiennej czy drukowanej, ujawnić się dopiero może jako wynik procesu odczytywania. Patrząc na tekst dostrzegamy jedynie papier i farbę drukarską. Dla kogoś, kto nie rozumie języka i nie zna sposobu zapisu, manuskrypt czy książka pozostaną niedostępne w tym znaczeniu, że nie dadzą żadnego wyobrażenia o tym wszystkim, co chciał przekazać ich autor.

Zapis, który znajduje zastosowanie w piśmiennictwie, posiada tę właściwość, że działanie jego nie jest wyraźnie oznaczone w czasie. Można ten sam utwór odczytać jednym tchem — lub rozłożyć zapoznawianie się z nim na odległe od od siebie chwile; można to uczynić dziś lub za lat kilkadziesiąt. Za każdym razem mieć będziemy to przeświadczenie, że obcujemy z tym samym zjawiskiem twórczym.

Jedno jest przy tym konieczne jako warunek podstawowy. Musimy znać system znaków, jaki został zastosowany przez pisarza. Wówczas chcąc poznać dzieło potrafimy na miejsce znaków postawić właściwe odpowiedniki. Są nimi przede wszystkim określone dźwięki, układające się w pewne uporządkowane grupy: wyrazy, zdania, ustępy, rozdziały. Każda z tych grup coś znaczy. Przy wydawaniu w toku odtwarzania nadań dźwiękowych kojarzą się z nimi w umyśle właściwe znaczenia: nazwy przedmiotów, właściwości, pojęć, stosunków, czynności, stanów, reakcji uczuciowych. Łącząc je w dalsze układy i związki odtwarzamy stopniowo treść dzieła.

Stwierdzamy, że samo bierne przypatrywanie

się zapisowi do celu nie prowadzi. Trzeba dokonać skomplikowanej czynności, polegającej na podstawieniu zamiast umownych znaków-symboli ich odpowiedników dźwiękowo-znaczeniowych. Pod tym względem piśmiennictwo spokrewnione jest z muzyką. Inaczej natomiast przedstawiają się stosunki w zakresie plastyki, gdzie przedmioty artystyczne ukazują się odbiorcy od razu w tej samej postaci, jaką nadał im twórca.

Punktem wyjścia przy obcowaniu z tekstem jest zmiana rozstawionych rzędami na płaszczyźnie liter na właściwe dźwięki. W zasadzie każdemu układowi znaków odpowiada jakiś zespół dźwięków; klucz do odcyfrowania znajdujemy w alfabecie. Jednak każdy deklamator i recytator wie dobrze, że notacja dźwięków ma postać niedokładną, wskutek czego otwiera się pole dla uzupełnień twórczych i różnych odmian interpretacji.

Rozbieżności ujawniać się mogą już przy odczytywaniu niektórych liter. W niejednym przypadku brak nam pewności, czy stosowana przez nas wymowa odpowiada intencjom twórcy. W dawnej polszczyźnie istniały tak zwane samogłoski pochylone. „A pochylone“ wymawiano jako dźwięk pośredni między „a“ i „o“; podobnie „E pochylone“ brzmiało jako coś pośredniego między „e“ oraz „i“ lub „y“ w takich naprzykład wyrazach jak „chleb“, „ser“, „mleko“ itp. Obecnie tego rodzaju „pochylonych“ samogłosek właściwie nie znamy; dochowały się one jedynie w niektórych gwarach ludowych. — Pamiętamy również, że w języku warstwy wykształconej zniknęło „ó“ jako odrębny rodzaj samogłoski; dzisiaj tak zwane „o kreskowane“ wymawia się powszechnie tak samo, jak „u otwarte“. Jeśli zatem recytujemy poezję autorów dawniejszych, np. Kochanowskiego, to rozmijamy się z ich wymową.

Znacznym przeobrażeniom podległa również wymowa niektórych samogłosek. Wprawdzie na ziemiach wschodnich zachowało się do ostatka wyraźne rozróżnianie „h“ i „ch“ jako dwóch odmiennych spółgłosek gardłowych, ale znaczna większość Polaków nie dostrzega żadnej różnicy między wymową spółgłoski początkowej w takich wyrazach, jak np. „chór“ i „hura“, „cham“ i „hamak“ etc. W czasach dawniejszych inne wymawianie „h“ i „ch“ musiało być zjawiskiem bardziej powszechnym. Na początku wieku XIX Krystyn Lach-Szyrma, wspominając w książce dla Anglików o wymowie polskiego „rz“, opisywał je jako dźwinęk „ż“ poprzedzony lekkim drganiem języka na podobieństwo krótkiego „r“; obecnie wszyscy wymawiamy „rz“ dokładnie tak samo jak zwykłe „ż“.

Nawet jeśli ograniczymy się w naszych rozważaniach wyłącznie do języka współczesnego, interpretacja dźwiękowa tekstu może odbiegać od sposobu nadania. Wiadomo, że mimo niwelującego wpływu szkoły zachowujemy często pewne właściwości wymowy lokalnej przejęte w dzieciństwie i młodości od najbliższego otoczenia. Jeśli jakiś pisarz pochodzi z południowej Małopolski, to myśli i tworzy tymi kategoriami dźwiękowymi, na jakich się wychował. Jednak system zapisu jest taki sam dla wszystkich dzielnic, toteż czytelnik z innej okolicy podstawi zamiast liter taką wymowę, która odpowiada jego osobistym przyzwyczajeniom. Wyjątek stanowią takie przypadki, kiedy recytator pragnie świadomie oddać regionalny sposób wymawiania; jest to jednak zadanie trudne i jeśli ktoś podchodzi do niego po amatorsku, bez znajomości zasad fonetyki i właściwości ogólnych danych gwary, pojawiają się błędy i niekonsekwencje.

Notacja literowa określa w każdym razie (jeśli nie dokładnie, to przynajmniej w sposób mniej więcej jednoznaczny) proste składniki mowy: samogłoski i spółgłoski. Obok tego w żywej mowie występują zjawiska dźwiękowe, które przyczyniają się w bardzo dużej mierze do wywołania wrażenia wśród słuchaczy, a których tekst wcale nie oznacza.

Najpierw znaki literowe nie wskazują wysokości tonu. Pod tym względem zachodzi przeciwieństwo między piśmiennictwem a kompozycją muzyczną. W muzyce ton można odegrać, zagwizdać, zanucić „mruczando“ lub w oparciu o jakąś dowolną samogłoskę (a, e, o), ale wysokość jego jest dokładnie oznaczona i odpowiada np. jednemu z klawiszów na skali fortepianowej. W poezji zawsze wiadomo, o jaką samogłoskę chodzi, ale można ją wymówić najcieńszym sopranem lub najniższym basem. To samo „a“ zabrzmi inaczej, gdy utwór czyta dziecko lub kobieta, a inaczej w ustach mężczyzny. Nawet w obrębie tej samej recytacji ton głosu podnosi się lub obniża zależnie od woli wykonawcy.

Przyglądając się nutom, zauważymy napisy, oznaczające tempo wykonania. Ujawnia się ono np. w nazwach poszczególnych części sonaty czy

symfonii: allegro moderato, andante, presto vivace itp. Osobny znak wskazuje również na konieczność przyśpieszenia lub zwolnienia. Tego rodzaju sygnałów w literaturze zazwyczaj nie spotykamy; wyjątek stanowią wskazówki dla aktorów w utworach dramatycznych. Recytator sam musi zadecydować, czy utwór będzie wygłoszony pośpiesznie czy wolno, kiedy należy zastosować zmianę tempa, kiedy trzeba powrócić do szybkości podstawowej. Musi niejako zaopatrzyć utwór komentarzami co do tempa.

Podobna dowolność zaznacza się pod względem dynamiki. Zależnie od indywidualnego ujęcia, można dźwięk „a" wypowiedzieć ledwie dosłyszalnym szeptem, albo też tak donośnie, że zadzwonią szyby. I pod tym względem więcej wskazówek dostarcza utwór muzyczny. Wprawdzie określenie „forte" można interpretować w sposób bardzo rozmaity, zawsze jednak sygnalizuje ono intencję kompozytora. Utwór literacki pozostawia zazwyczaj recytatorowi nieograniczoną swobodę. Czy można np. określić, jak głośno trzeba deklamować początek „Pana Tadeusza", aby osiągnąć najlepszy efekt lub aby zbliżyć się najbardziej do intencji Mickiewicza? Czy w ogóle możemy mieć pewność, że poeta miał na myśli jakiś jeden, wyraźnie określony stopień donośności?

Ogólnikowość notacji pozostawia do rozwiązania indywidualnego wiele innych problemów. Czy należy mówić daną strofę płynnie i potoczyście, czy lepiej akcentować wyraziście poszczególne sylaby na podobieństwo muzycznego „staccato"? Jak długie powinny być pauzy przy kropkach i innych znakach przestankowych? Czy należy wyraziście uwydatniać rytm, czy też dla uniknięcia monotonii dążyć do tego, aby recytowanie wiersza nie odbiegało za nadto od mowy niewiązanej, i główny wysiłek włożyć we właściwe uwydatnienie przycisków logicznych? Liczba tego rodzaju pytań przy rzetelnym podejściu do tekstu mnoży się w nieskończoność.

Jest atoli jeden rodzaj efektów, który tylko w pewnej mierze poddaje się świadomemu modelowaniu, a który w bardzo poważnym stopniu wpływa na jakość interpretacji. Chodzi o barwę głosu. Podobnie jak partie czułych kochanków w operze przypadają zazwyczaj w udziale tenorom, a do ról demonicznych przewiduje się głosy basowe, tak i w poezji spotkać można utwory, które lepiej nadają się dla pewnego typu głosów. Organy głosowe przepite, zachrypnięte, pozbawione dźwięczności, mają w ogóle niewielkie pole do popisu w zakresie recytacji poza jakimiś wystąpieniami w rolach charakterystycznych. Cienki, nikły głosik dziecięcy nie zdoła oddać przekonywująco „Grobu Agamemnona" Słowackiego, a „Wiochna" Lenartowicza na pewno nie nada się jako punkt popisowy dla posiadacza mocarnego organu basowego. Niemniej elastyczność głosu w zakresie oddawania różnych nastrojów sięga daleko, a przez odpowiednie ćwiczenia można ją powiększyć. Chodzi o to, aby barwy uczuciowe były odpowiednio rozstawione.

Przekonaliśmy się, że notacja, stosowana w literaturze, zaznacza nie konkretne dźwięki, lecz jedynie ich zarysy. Ma ona zakrój schematyczny, czyli podaje ramy ogólne, które trzeba wypełnić indywidualnym wkładem twórczym. Najważniejsze, niezbędne uzupełnienia — to określona wysokość tonów dźwiękowych, dynamika, tempo, rozkład nacisków, rytm (zwłaszcza w utworach niewierszowanych) i barwa uczuciowa.

Gdzie należy sięgnąć po wskazówki? Dostarcza ich treść utworu, inaczej mówiąc — sfera znaczeń. O wielu utworach muzycznych nie umielibyśmy powiedzieć, co naprawdę znaczą, i dopiero w świetle napisów określających tempo, nastrój itp. dochodzimy do ich właściwej interpretacji. W literaturze ujawniają się myśli, przedmioty, wydarzenia, — i to powinno służyć za podnietę do stosownego ujęcia strony dźwiękowej. Dopiero wtedy, gdy wszystkie elementy stwarzają harmonijny związek, recytacja wznosi się na wyżyny artyzmu.

II.

Waga czynnika dźwiękowego w deklamacji i recytacji nakazuje poświęcenie mu szczególnej baczności. Na uczelniach teatralnych wyrabianie głosu i wymowy stanowi przedmiot długotrwałych, systematycznych ćwiczeń. Możliwości amatorskie są oczywiście bardziej ograniczone i dlatego spróbujemy naszkicować kilka ogólnych zaleceń, które sprawy oczywiście nie wyczerpują, mogą jednak niekiedy uchronić przed bardziej bolesnymi potknięciami.

1. Przy wygłaszaniu utworów literackich obowiązuje zasadniczo *sposób wymawiania, przyjęty przez sfery wykształcone, uznany przez szkolnictwo i określony jako ogólnopolski.* Z pochodzenia swego wymowa ta odpowiada przyzwyczaje-

niom, związanym z Polską centralną, przede wszystkim zaś ze stolicą. Nie jest przyjęte stosowanie jakiejś odmiennej wymowy przy utworach dawniejszego pochodzenia, choćby z tego względu, że można by odtworzyć ją zaledwie w przybliżeniu, nie mamy bowiem nagrań autentycznych, jedynego niezawodnego sposobu utrwalania zjawisk dźwiękowych. Jeśli chodzi o wszystkie odmiany gwarowe i żargonowe, mogą one pojawiać się tylko w przypadkach szczególnych, dla oddania jakiejś osobliwości regionalnej lub zawodowej. Dykcja gwarowa w zastosowaniu do zwykłego utworu poetyckiego budzi często niezamierzony efekt komiczny.

2. Należy domagać się *poprawnego wymawiania wszystkich zgłosek.* Do usterek najpospolitszych należy nierozróżnianie samogłosek „i“ — „y“, słyszymy więc często „źyma“ lub „źiyma“, „lypa“, „śylny“ itp. Osobom, pochodzącym z ziem wschodnich, trudności sprawiają spółgłoski miękkie ć, ś, ź, które przeistaczają się w przedniojęzykowe z lekka tylko zmiękczone, np. „cjasny“ zamiast „ćasny“, „sjodło“ zamiast „śodło“, „zjarno“ zamiast „żarno“. Wiele trudności sprawia również „ł“, brzmiące często jak krótkie „u“: „uapa“ zamiast łapa, „peuny“ zamiast „pełny“ etc. Inne niedokładności łatwiej wpadają w ucho . Jeżeli usterek bardziej jaskrawych nie można usunąć, trzeba szukać innego wykonawcy.

3. *Objawem niepożądanym jest również wszelka zbyt daleko posunięta przesada.* Razi ona najbardziej wtedy, gdy kryje się za nią nieznajomość ogólnych zasad fonetyki, a co za tym idzie, domaganie się, aby każdy dźwięk dokładnie odpowiadał właściwej literze bez względu na inne elementy wyrazu czy zdania. Spotyka się np. umyślnie wyraźne „przeciąganie“ samogłosek nosowych „ą“ i „ę“, np. w takich wyrazach, jak „rąbać“, „kąpiel“ i inne. Tymczasem w obu zacytowanych wyrazów wskutek upodobnienia do wargowych spółgłosek „b“ i „p“ rozkładanie się nosówki na element samogłoskowy „o“ i wargowo-spółgłoskowy jest zjawiskiem powszechnym i naturalnym, rygoryzm więc byłby nie na miejscu. Jeszcze bardziej paradoksalne jest umyślne uwydatnianie dźwięczności spółgłosek na końcu wyrazów nawet w takich przypadkach, kiedy słowo następne rozpoczyna się od spółgłoski bezdźwięcznej bez względu na działające w takim położeniu prawo upodobnienia. „Gród Krakusa“ brzmi powszechnie jako „grutkrakusa“ i walka z tym przyzwyczajeniem chybiałaby zupełnie celu. Na odwrót, spółgłoski bezdźwięczne przed następującą za nimi spółgłoską dźwięczną ulegają naturalnemu udźwięcznieniu. Nie zamierzając mnożyć tego rodzaju ilustracji, radzimy zasięgać opinii osoby kompetentnej we wszelkich kwestiach spornych.

4. Użycie głosu winno oznaczać się pewną *elastycznością* tak pod względem zastosowania tonów o różnej wysokości, jak i siły. Wprawdzie oczekiwania publiczności pod tym względem ulegają zmianie i obecnie żąda się większego spokoju i zrównoważenia niż w czasach dawniejszych, wskutek czego recytacja bardziej zbliża się do zwykłego sposobu mówienia — zawsze jednak urozmaicenie jest rzeczą konieczną. Niepodobna wchodzić w szczegóły, tym bardziej, że wiele zależy od indywidualnych właściwości recytatora i od wybranego tekstu. Dzisiaj najwięcej obawiamy się przesady; tym staranniej trzeba operować wartościami głosowymi, aby przy ograniczonej skali dopuszczalnych efektów wzbudzić zamierzone wrażenie.

5. *Recytowanie tekstów poetyckich* — to osobne zagadnienie, którego pełne ujęcie wykraczałoby poza ramy niniejszych skromnych uwag. Należy ostrzec przed przenoszeniem na grunt ojczysty przyzwyczajeń recytacyjnych, stosowanych w innych językach. Kto słyszał teksty Szekspira w ujęciu znakomitych aktorów angielskich, ten od razu dostrzeże, że podobne efekty byłyby nie do pomyślenia w zastosowaniu do naszego języka. Szczególnie subtelnego podejścia wymagają sprawy rytmu i rymu, co do których zresztą nie ma jakiegoś zupełnie jednolitego stanowiska. To pewna, że elementy te trzeba w jakiś sposób uwydatnić, inaczej zatarłaby się różnica między poezją a prozą, mową wiązaną i niewiązaną; chodzi jednak o znalezienie właściwej miary. W Kraju nawet artystów o znakomitych nazwiskach spotykał zarzut, że nie umieją recytować wierszy. Jak widać, chodzi o problem zawiły. Niemniej teksty poetyckie pojawiać się muszą i niepodobna od nich stronić. Trzeba zdać się na własny instynkt i naśladować dobre wzory, a zarazem unikać jakiejś zbyt daleko posuniętej krańcowości. Nie można ani zamazać całkowicie właściwości formalnych wiersza, ani zgubić treści.

6. *Zaufajmy naszej literaturze pięknej.* Dobry, wartościowy utwór sam narzuca właściwe ujęcie i toruje sobie drogę do wrażliwości słuchaczy.

Gdyby nawet udział wokalny samego recytatora wypadł skromnie, rekompensatę przyniosą wartości tekstu, byle tylko nie zepsuć ich i nie zniekształcić niestosownymi popisami. Najważniejsze jest to, aby recytator tekst zrozumiał i odczuł i aby w całej jego postawie zaznaczyła się chęć podzielenia się doznanymi wzruszeniami i przyjemnością estetyczną z naszym otoczeniem.

WOJCIECH GNIATCZYŃSKI

O RECYTOWANIU POEZJI

(ARTYKUŁ DYSKUSYJNY)

Nie ma bodaj nic bardziej irytującego jak amator, który wyszedłszy na scenę zaczyna deklamować wiersze zbolałym, kaznodziejskim, uroczystym tonem. Takie deklamacje nie tylko irytują, ale i odstraszają, nudzą, zabijają wszelką przyjemność i w gruncie rzeczy są zaprzeczeniem kultury, są pewnego rodzaju wynaturzeniem. Sztuka bowiem, jeżeli nie sprawia przyjemności tym, którzy ją kontemplują, nie ma sensu.

Na poemat możemy spojrzeć w dwojaki sposób. Po pierwsze, dostrzegać w nim możemy zdania, z których każde z osobna i wszystkie razem coś znaczą. Po drugie uderza nas jego układ, podział na linijki, które niekiedy zaczynają się z dużych liter, a często kończą się rymami. Każdy poemat znaczy coś innego; dokładność zrozumienia, co znaczy, wynika z wrażliwości i wiedzy poszczególnych czytelników. Recytator nie może, oczywiście, zabierać się do deklamowania wierszy wobec publiczności, jeżeli nie ustali, co te wiersze znaczą. Powinien więc być człowiekiem wrażliwym i lepiej wykształconym (literacko) niż ogół czytelników. Z drugiej strony nawet wyrobieni recytatorzy często zapominają o tym, że wiersz jest formą, że posiada kształt, określony długością linijek i rymami.

Wszelkie próby wyznaczania granicy pomiędzy prozą a poezją kończą się tym, że pozostaje kilka utworów, o których nie wiadomo, czy je zaliczyć tu, czy tam. Najpożyteczniejszą, a więc najlepszą definicją wydaje się taka, która jako poezję określa utwory napisane wierszem. Gdy tę definicję przyjmiemy, będziemy musieli odrzucić pojęcie „prozy poetyckiej“ jako nic nie znaczące. O tym, czy utwór jest wierszem, decydują regularności trojakiego rodzaju. Wersyfikacja polska rozróżnia wiersze: 1) sylabiczny, 2) sylabo-toniczny, 3) czystotoniczny. W pierwszym rodzaju wszystkie linijki posiadają jednakową ilość sylab. Wiersz sylabo-toniczny zbudowany jest z jednakowych stóp, to znaczy, że sylaby akcentowane i nieakcentowane układają się w stałe wzory. W wierszu czystotonicznym wreszcie wszystkie linijki mają jednakową ilość sylab akcentowanych. Rym, jak już się rzekło, wyznacza końce linijek w bardzo wielu polskich wierszach. Mgliste określenie „rytm“ nie jest nam pomocne, bo rytm jest też w prozie.

Jeśli więc o tym, że poezja jest poezją, decyduje pewien specyficzny rozkład akcentów i ewentualnie rymów, to przede wszystkim te właśnie czynniki recytator powinien mieć na uwadze. Pamiętajmy, że starożytni Grecy, którzy mieli najwspanialszą poezję i największy teatr, jakie sobie można wyobrazić, recytując skandowali. Co prawda, wersyfikacja greckiej poezji była rezultatem różnych długości samogłosek, podczas gdy w języku polskim wszystkie samogłoski trwają jednakowo długo. Wynikałoby z tego jednak, że akcenty polskiego wiersza należy tym silniej podkreślać.

Monotonii nie należy się obawiać. Budowa wiersza polega na regularności, przy tym dość sztywnej, i na tym polega konwencja poezji. Jest to faktem, a kto walczy z faktami, zawsze smutnie kończy. Wewnątrz tej sztywnej formy poeta często wprowadza najróżniejsze warianty, które należy uwydatnić, są to jednak tylko warianty. Słuchacz oceni piękno poematu dopiero wtedy, gdy dostrzeże jego kształt, tradycyjny i znany, bo przecież z poezją słuchacz już obcował.

Melorecytacje uważam za nieporozumienie. Im lepsza poezja, tym bardziej przeszkadzać jej będzie muzyka, choćby największa. I na odwrót: dobrej muzyce przeszkadza poezja. A jeżeli już zdecydujemy się na melorecytację, gdy inaczej nie można, wystrzegajmy się Szopena. Mówiąc „Koncert Mochnackiego“ Lechonia lub „Fortepian Szopena“ Norwida, recytator-amator ulega pokusie dodania „tła“ muzycznego i dobiera zazwyczaj fragmenty etiudy „rewolucyjnej“, poloneza a-dur albo as-dur, ewentualnie scherza b-mol. Pomijając już wszelkie inne względy, jest to straszliwa łatwizna, banał, którego należy zawsze wystrzegać się jak ognia. Po drugie, fałszuje się treść poezji, po trzecie, wulgaryzyje się muzykę. W melorecytacji albo muzyka, albo poemat, albo jedno i drugie sprowadza się do niepotrzebnego, irytującego hałasu.

W Wielkiej Brytanii, szczególnie w Londynie, mamy okazję do zapoznania się z jedyną dopuszczalną formą melorecytacji, która jednak jest wynikiem ścisłej współpracy poety z kompozytorem.

Jest to coś w rodzaju pieśni, to znaczy, że albo muzyka została skomponowana do poezji albo poezja do muzyki. W londyńskim Royal Festival Hall odbyła się niedawno seria koncertów melorecytacyjnych, z których wiele transmitowano na falach wszystkich trzech programów BBC. W kilku wystąpiła osobiście wybitna poetka angielska, Edith Sitwell. Melorecytacje te polegały na tym, że wiersz uwydatniał rytm muzyki, a muzyka uwydatniała strukturę wiersza, przy czym poezja z muzyką splątały się w jedność, dopełniały się na prawach jak gdyby kontrapunktu. Recytatorzy-amatorzy powinni posłuchać takich melorecytacji bądź na koncertach (które na pewno zostaną powtórzone), bądź przez radio, bądź też z płyt. Nieznajomość angielskiego nie tylko nie będzie stała na zawadzie, ale może nawet okazać się pomocna. Nie o znaczenie słów bowiem chodzi, ale o stopienie się warstwy dźwiękowej poematu z muzyką, o czysto słuchowe wrażenia. Podobne melorecytacje słyszałem też w radio francuskim.

Z powyższych rozważań wynikałyby następujące wnioski praktyczne:

1) „skandujmy" wiersz, z przesadą podkreślajmy sylaby akcentowane, 2) wyraźnie zaznaczajmy końce linijek, 3) rymów nie gubmy w potoku słów, ale je pokazujmy, 4) ostrożnie z melorecytacjami. Mówiąc wiersz „nie piłujcie powietrza rękoma w ulewie, burzy i trąbie powietrznej uczucia", jak to określał Hamlet. Łzy w oczach, szepty pełne pasji, drżenie głosu i „przeżywanie" należy zostawić zawodowym aktorom, w nadziei, że wiedzą, co robią.

BOLESŁAW A. WYSOCKI

LITERATURA CZY FOLKLOR?

(ARTYKUŁ DYSKUSYJNY)

Zachęcony zaproszeniem Redakcji do dyskusji nad artykułami Zdzisława Broncla i Waleriana Kwiatkowskiego w „Poradniku" z grudnia 1953 r., chciałbym się podzielić niektórymi z mych opinii, chociaż zdaję sobie sprawę, że odbiegają one znacznie od poglądów naszej inteligenckiej emigracji w Anglii. Emigracja ta jest zwarta (myślę o starszym pokoleniu); żyje tym samym życiem, w jakim ją zastał wrzesień 1939 r.; nie ma, mimo olbrzymich sposobności, głębszego kontaktu z Zachodem i dlatego brak jej odpowiedniego punktu obserwacyjnego, z którego by mogła krytycznie osądzić siebie, kraj i Zachód. My w Ameryce nie podlegamy wpływom emigracyjnej opinii i jej naciskowi, mamy więc więcej danych na wytworzenie niezawisłych sądów i krytykę.

DO CZEGO DĄŻYMY?

Wydaje się, że nasze dyskusje toczą się raczej w „akademickich" ramach bez nawiązania do elementów rzeczywistości. Dyskutujemy i planujemy niejako z tym założeniem, że społeczeństwo polskie poza granicami składa się z jednostek nam podobnych, a więc że ma polskie wykształcenie, dobrą znajomość naszego języka i tradycji i ten sam emocjonalny patriotyzm.

Dyskutując na tematy oświatowe i społeczne, zapominamy o rzeczy najważniejszej: czym jest emigracja i jaki jest jej cel? Jeżeli odpowiedź na pierwszą część pytania nie jest zbyt łatwa, to łatwiej nam dać odpowiedź na część drugą. Celem naszej emigracji jest przetrwanie za granicą, pilnowanie sprawy odbudowy Polski i powrót do niej z równoczesną realizacją idei politycznych i społecznych demokratycznego zachodu.

Skoro ten cel jest istotny, to wszystkie inne działania winny mu być podporządkowane. Oświata również. Chodzi bowiem o to, byśmy przetrwali jako grupa polska, zachowując świadomość zadań na lat kilka lub kilkadziesiąt. Wysiłki oświatowców winny iść w tym kierunku, aby utrzymać w polskości młodzież, która Polski nie pamięta, albo przyszła na świat już za granicą. Dlatego młodzież, bo prawdopodobnie jej trzeba będzie przekazać realizację naszych emigracyjnych celów.

TEORIA A RZECZYWISTOŚĆ

Konsekwentnie rozumując, należy stwierdzić, że wytyczne Waleriana Kwiatkowskiego nie są najlepszym rozwiązaniem. Są to idee zbyt górnolotne, nie liczące się z rzeczywistym stanem umysłowym naszej młodzieży. Realizacja tak trudnych zamierzeń, jak wieczory poetyckie trudnych poetów, dyskusje nad „Anhellim" czy „Wyzwoleniem", wymaga bardzo wielkiego wysiłku i może liczyć na starsze społeczeństwo i to nie całe, ale to, które ma choćby małą maturę poza sobą. Próby

z młodzieżą starszą, z przeciętną szóstą klasą szkoły powszechnej, i młodszą, ze szkół lub w szkołach angielskich, o słabej znajomości języka polskiego i całodziennych zajęciach, okażą się zmarnowaniem i pracy i czasu. A przecież nie o starszych nam chodzi, ale o tę właśnie młodzież. Znam ją nieco, gdyż pracowałem kilka lat wśród niej, jako instruktor oświatowy.

Pisze Kwiatkowski: „Brakiem zainteresowania wśród młodzieży dla zagadnień literackich bynajmniej się nie przerażam . . .". Całkiem słusznie. Na brak zainteresowania literaturą składają się różne przyczyny, z których niemożność zrozumienia literatury, a więc *jej praktyczna nieprzydatność* jest może najważniejsza. Literatura polska jest wytworem indywidualistów; często tworzona dla samej siebie („Sobie śpiewam a muzom"), była pożywką raczej skromnego ułamka naszego narodu. Zwłaszcza poezja, której lud nie rozumiał i z której zaledwie np. kilka wierszy Mickiewicza sobie przyswoił, li tylko dlatego, że miały ogólno-ludowy charakter. Nazwa „sztuka dla sztuki" jest raczej neurotycznym objawem (że użyję stylizacji myśli Broncla) i mimo, że jest sztuką, może nie być piękna, gdyż piękno musi być *odczute* powszechnie. Piękno nie jest jakimś abstrakcyjnym bytem, jeno ujawnia się w naszych zmysłach i uczuciach. Nie znaczy to, bym naszej literatury nie doceniał, bym nie uważał jej za wspaniały dorobek wieków i pokoleń, ale chcę się przeciwstawić tezie Kwiatkowskiego, że emigracja ma zachować przeszłą literaturę przez przekazanie jej naszej młodzieży. Zadanie nie do urzeczywistnienia, a w dodatku nieuzasadnione.

W swym głębokim pesymiźmie odnośnie przetrwania trzydziestomilionowego narodu (który mimo wszystkiego po polsku żyje, czuje, myśli), Kwiatkowski zdaje się przeżywać wizję garstki emigrantów, którzy jedni ustrzegą skarbów narodowych, rdzenna zaś Polska ma pogrążyć się w rosyjskiej kulturze. Gdyby się tak stało, to trzeba by wysnuć wniosek, że rosyjska kultura jest atrakcyjniejsza i wyższa.

Bywało tak, że nawet narody ginęły, ale kultura, ich język i ich literatura pozostały do dni dzisiejszych nietknięte. Dlatego nie widzę powodu, dlaczego mamy się poddawać jakiejś przytłumiającej fali pesymizmu i wyrzekać, że nasza kultura ginie, że nam kulturę politruki zniszczą. To, co zostało natchnione i spisane, zostanie na wieki! Wyspiańskiego i Mickiewicza, czy Żeromskiego i Sienkiewicza już nam nikt nie odbierze — nawet politruki. Żyć oni będą dla Polaków, jak żyje Homer dla Greków, a Dante dla Włochów.

Marksistowskie komentarze? Tu właściwie jest rola naszych literackich krytyków, których mamy kilkunastu zagranicą. „The answer to a bad book is a good one", mówią tu Amerykanie. Dlaczego zatem nie użyć publicznych pieniędzy w dobrej sprawie, dając możność naszym krytykom dania porządnej odprawy polskim komentatorom zza żelaznej kurtyny? To samo stosuje się do naszych literatów — niech piszą, niech tworzą na wolności, jak poprzednie emigracje robiły.

Walerian Kwiatkowski daje przykłady z okresu pozytywizmu, wspomina nawet Ukrainę — ale zapomina, że tam była polska młodzież nie oderwana od polskiego zaplecza, żyjąca w czysto polskich tradycjach, w bezpośredniej styczności z naszą kulturą. Porównanie zatem zawodzi.

LUDOWOSC NA EMIGRACJI

Chcę być dobrze zrozumiany. Nasz cel jest polityczny, a przedmiotem jest młodzież, którą winniśmy zachować w świadomości tak polskiej przynależności, jak i celu emigracji. Środki trzeba wybierać jak najprostsze, a zarazem jak najskuteczniejsze, z uwzględnieniem umysłowości i warunków życia tejże młodzieży. Tu, po krytyce tezy Kwiatkowskiego, wysunę moją propozycję, o czym już nieco pisałem gdzie indziej. *Młodzież zdobyć i utrzymać dla polskości możemy polskim folklorem.* Na poparcie mej propozycji mam doświadczenia ze Szkocji, Anglii i przede wszystkim Stanów Zjednoczonych. Folklor nie tylko utrzyma nam młodzież, ale będzie niezwykle skuteczną propagandą u obcych*). Polski folklor (w przeciwieństwie do naszej literatury) okazuje się bardzo atrakcyjny. Jest on dla cudzoziemca zrozumiały: mimo, że jest na wskroś polski, posiada elementy kosmopolityczne, których niestety nie ma nasza zbyt narodowa literatura. Tu, w Ameryce, Polacy nawet czwartego pokolenia czują się Polakami, mimo, że języka naszego nie znają, o literaturze nie mają pojęcia i historii naszej się nie uczyli. „Trzyma" ich nasz folklor i jedynie folklor z polskim kościołem włącznie. Nasze kostiumy ludowe są wspaniałe i nie ustę-

*) Tu mogę również przypomnieć rolę folkloru w utrzymaniu polskości na Śląsku przez kilka stuleci, pod silnym niemieckim naporem.

pują bawarskim czy hiszpańskim. Nasz taniec zbójnicki czy krakowiak tysiące Amerykanów porywał i był oklaskiwany wielekroć rzęsiściej niż tańce innych grup narodowych. Nasza ludowa muzyka jest prosta i piękna, a kolędy jedne z najefektowniejszych! Setki amatorskich zespołów tanecznych zachowują nam młodych Amerykanów polskiego pochodzenia. Wystawy polskiego folkloru (z polską kiełbasą i mącznymi kluskami włącznie!) są zawsze przepełnione zwiedzającymi, a amerykańskie dzienniki często umieszczają sążniste artykuły z uwagami nie o polskich wieszczach, nie o naszych chwalebnych bojach, nie o naszych politykach — ale o polskim folklorze. Temat ten wymaga osobnego artykułu, tak co do teoretycznych założeń, jak i co do praktycznych wskazówek, i taki artykuł przygotowuję obecnie wspólnie ze swymi amerykańskimi kolegami.

Folklor jest tą silną pozycją, którą możemy i powinniśmy użyć w ofensywie tak na naszą młodzież, jak i zewnętrzną propagandę. Folklor przy swej prostocie jest piękny, niezwykle i powszechnie każdemu dostępny, a przy tym oddziaływa bezpośrednio i szybko wywołując estetyczne doznania — jest więc wspaniałym atutem. Nie wymaga nudnych dyskusyj ani pojęć abstrakcyjnych; nie męczy, ale odpręża i zabawia. Jest łatwy, ekonomiczny, masowy i pociągający tak dla wykonawcy, jak i widza i słuchacza. Idźmy do młodzieży z tym, co ją pociągnie, z tym, co nie będzie wymagało specjalnego duchowego wysiłku i co może dać po pracy zabawę, odprężenie, zadowolenie. Oczywiście, poprzez folklor będzie nam łatwiej przemycić i literaturę, choć nie w postaci dyskusji nad „Anhellim" (niełatwej nawet dla uczniów 7-ej klasy gimnazjum klasycznego). Tu nasze organizacje, a szczególnie YMCA, która ma już dobrą tradycję w tym kierunku i zastęp instruktorów, może rozwinąć działalność. „Poradnik Kulturalno-Oświatowy" bodaj jedyny wśród polskich czasopism wydaje się rozumieć potęgę naszego folkloru, poświęcając mu sporo miejsca.

Moje sugestie to nie górnolotność, to nie zawieszenie emigracji w jakiejś próżni, w której nie ma miejsca na zrozumienie tak problemów Kraju, jak i naszej młodzieży — ale zrozumienie rzeczywistości i ustalenie celów oraz realizacja ich jak najprostszą i zarazem najskuteczniejszą drogą. Epoka romantyzmu, która odżyła w czasach legionowych, skończyła się. Czego nam potrzeba, to realizmu.

SŁUCHANIE RADIA

Jeszcze kilka szczegółowszych uwag. Spostrzeżenia Zdzisława Broncla o słuchaniu radia są trafne, ale stosują się do ludzi zamożnych, którzy mają czas na dokładne studiowanie programów i ich słuchanie. Anglik stosunkowo mało pracuje i ma sporo czasu na słuchanie. Ponadto jego zaplecze oświatowe jest bezapelacyjnie wyższe niż przeciętnego Polaka. Stąd BBC jest przeładowane pogadankami i poważnym programem. W Ameryce, gdzie się pracuje intensywniej i przychodzi do domu, by odpocząć i odprężyć się, programy angielskie są nie do pomyślenia. Lekka muzyka i t. zw. „show" w telewizji są tu rysem dominującym. Odpowiadają one bardziej człowiekowi pracy, jakim jest również polski młody emigrant w Wielkiej Brytanii.

Oczywiście kultura amerykańska jest nowa, powiedziałbym, rewolucyjna, polska zaś konserwatywna; apostrofa Kochanowskiego „wsi spokojna, wsi wesoła" jest ciągle ideałem życia. Trzeba jednak wybrać, co lepsze? Szukanie nie dowodzi braku zainteresowania. Odwrotnie, jest wyrazem nowoczesnego, najnormalniejszego życia. Radio jest dzisiaj (zwłaszcza tu, gdzie są setki współzawodniczących stacji nadawczych) jak sklep albo raczej dom towarowy. Nie mam czasu na studiowanie setki katalogów towarowych, ale idę np. do Selfridge Stores na londyńskiej Oxford Street, gdzie oglądam i kupuję to, co mi się podoba. To samo z radiem: kręcę na lewo, kręcę w prawo i zatrzymam to, co mi odpowiada. Chyba, że chcę mieć coś z góry określonego. Zresztą to samo dzieje się z przedstawieniami kinowymi, a nawet teatralnymi. Przecież przeważnie nie zna się treści, ani nawet autora, i tylko obrazki reklamowe mnie pociągają i odciągają. Życie współczesne — to wydajność, szybkość, masowość, a ponad tym wszystkim wszechwładnie króluje reklama, wobec której się kapituluje i traci wolność wyboru. Nawet kościół został zmuszony przyjąć środki nowoczesne i posługuje się nimi często (np. wspaniałe telewizyjne pogadanki katolickiego biskupa Nowego Jorku Fultona Shien).

Powiedzą starzy teatralni smakosze, którzy na rok z góry mieli w planie wycieczki do teatru (jeżdżąc np. z Chrzanowa do przepięknego teatru Słowackiego w Krakowie): „Barbarzyństwo"! Amerykanin im odpowie: „źle dostosowani do otoczenia".

OLGA ŻEROMSKA

TANIEC „WIELKI", „POLSKI", „PIESZY" — POLONEZ

Pamięci Stanisława Głowackiego, historyka tańca i choreologa, mojego drogiego profesora.

Co wiemy o polonezie? Przestał już właściwie być częścią naszego obyczaju tanecznego, a więc i naszego życia. Wracza z rzadka w nasze dni powszednie dźwięcząc z głośnika radiowego wspaniałymi pasażami utworów muzycznych wielkich kompozytorów. Czasami, od święta, na 3 maja, słyszymy polonez śpiewany. Bardzo już rzadko widzimy tańczonego na scenie czy estradzie poloneza, przy czym na emigracji przeważnie tańczą go źle.

Gdy ktoś wspomina o historii poloneza, często mówi o rzeczach zupełnie niesprawdzonych. A historia tańca jest częścią historii kultury, etnografia taneczna jest jedną z dziedzin wiedzy i obowiązują w niej zwykłe prawa i metody dociekań. Zbyt późno prawdziwi naukowcy, wykształceni etnografowie zajęli się badaniem polskiego tańca, stąd tak mało się jeszcze o nim do dzisiaj wie. Jedno jest pewne: cudzoziemiec jako tako kulturalny może nie bardzo wiedzieć, gdzie leży Polska, nie słyszał może lub nie pamięta, jakie są w niej rzeki, miasta i góry, o polonezie jednak słyszał i wie, że to polski taniec. Spróbujmy i my zainteresować się polonezem. Na wiele pytań nie można jeszcze dziś odpowiedzieć — dużo zagadnień jest jeszcze spornych. Nasi przodkowie nie pomyśleli o tym, by utrwalić i opisać historię tego tańca, więc my się dziś biedzimy. Spotyka się czasem zdanie, że początki poloneza giną w pomroce wieku. To brzmi bardzo pięknie, czy jednak pokrywa się z prawdą?

NAJSTARSZE TAŃCE SŁOWIAŃSKIE

Najstarszą formą tańca u Słowian jest niewątpliwie korowód. Mówimy o tańcu korowodowym wówczas, gdy tancerze łączą się ze sobą tworząc długi łańcuch. Sposób łączenia się tancerzy może być różny. Mogą trzymać się za opuszczone ręce (Słowiańszczyzna północna), mogą kłaść ręce na ramionach sąsiadów, lub też trzymać ich za pasy (większość korowodów bałkańskich), a czasami chwytają róg trzymanej przez sąsiada chustki. Czasami łańcuch tworzy zamknięte koło i mówimy wówczas o korowodzie kolistym, a czasem łańcuch tworzy półkole — i jest to korowód otwarty. Zresztą w tańcach Słowian te dwie formy splatają się ze sobą często: koło otwiera się, przechodzi w półkole, w linię, w kilka łańcuchów, potem znowu się zamyka.

W najstarszych, antycznych, nierozwiniętych jeszcze formach korowodu (Bałkany) zasadą tańca jest jeden i ten sam temat ruchowy, odpowiadający kilku taktom akompaniamentu. Ruch taneczny urozmaicony jest co najwyżej przez zmianę kierunku ruchu w kole, które idzie już to za słońcem, już to w kierunku przeciwnym, co wiąże się ze zmianą nogi rozpoczynającej motyw ruchowy (lewa zamiast prawej).

Nowszy, bardziej rozwinięty korowód jest bogatszy w motywy ruchowe. Potrafi przetwarzać zasadniczy motyw, albo — zwykle ze zmianą akompaniamentu — wprowadza drugi, zupełnie odmienny temat ruchowy, np. po drobnych krokach ze skrzyżowaniem nóg silne wymachy nóg do przodu z przytupnięciem od czasu do czasu (macedoński korowód „pajduszka"). W niektórych korowodach zmieniają się nie tylko formy ruchu ale i tempo. Słynny macedoński korowód „teszkoto" zaczyna się w bardzo wolnym tempie, dwa razy wolniejszym od naszego poloneza. Tempo wzrasta w czasie tańca, aż dochodzi do szybkości naszego mazura.

W korowodach słowiańskich wielką rolę odgrywa wodzirej, który reguluje tempo tańca, rozpoczyna nowy temat ruchowy, a w niektórych nowszych i bardziej rozwiniętych korowodach od czasu do czasu odrywa się od koła i sam wykonuje odmienne ewolucje — obroty, czasami nawet przysiady.

Prastare korowody słowiańskie zachowały się w niezmienionej od setek lat formie przede wszystkim na półwyspie bałkańskim: w Bułgarii, Macedonii, Serbii, Czarnogórze, Bośni i Hercegowinie. Ogólnosłowiańska nazwa takiego tańca brzmi „choro" albo „oro" (porównaj starogrecki chorós i pośrednio z greckiego wywodzący się rosyjski chorowód i polski korowód). Poza Słowiańszczyzną korowód kołowy zachował się jeszcze u sąsiadujących z nimi Rumunów i Nowogreków. Znaleźć go można sporadycznie w zachodniej Europie (np. francuska farandola, belgijskie cramignon), w Afryce, w głębszej i bliższej Azji.

U Słowian korowód wiąże się często z okresami obrzędowymi i świątecznymi, na Ukrainie np. i gdzie niegdzie w Rosji dochowały się obrzędowe korowody wiosenne. Niektóre korowody słowiańskie odbywają się w nocy, przy świetle ognisk; cel ich przestaje być tylko zabawowy, — towarzyszą im wyraźnie pierwiastki obrzędowo-magiczne, jak np. w Bułgarii, gdzie dziewczęta witają korowodem młody księżyc. Warto by przy okazji zastanowić się nad kołem dziewcząt, wirującym w dawnej Polsce naokoło sobótkowego ognia. Na Białorusi (podobnie jak w Belgii i Holandii) młodzież łańcuchem ko-

rowodowym rusza ze wsi na pola, by powitać wiosnę. Poprzez inne korowody, pląsy o wyraźnych pierwiastkach magicznych, dojdziemy do dzikiego, nawpół ekstatycznego korowodu „vrzino kolo“ tańczonego nocą przez nagich mężczyzn. Inną formą obrzędowego korowodu są — jak na to wskazują ostatnie badania — tańce orężne mężczyzn macedońskie i bułgarskie, zwłaszcza niezwykle ciekawy orszak taneczny bułgarski, wyruszający z domów, by odganiać złe moce okresu „dwunastnicy“. Dzisiejszy stan wiedzy*) nie pozwala nam określić, czy i jakie ślady orężnego tańca magicznego przechowały się w wałaskim „odzemku“ i naszym tatrzańskim „zbójnickim“.

Jeśli chodzi o muzyczną stronę najstarszych tańców słowiańskich, to akompaniament bywa różny. W nowszych korowodach w środku koła, utworzonego przez tańczących, lub na zewnątrz znajduje się kilku muzykantów, którzy zwykle przygrywają chodząc w kierunku przeciwnym do ruchu tancerzy. U Słowian południowych korowody pląsają prastarym zwyczajem pod takt piszczałki, czasem zjawia się piszczałka i bęben; idąc dalej na północ spotykamy dudy, wreszcie skrzypce. U Rosjan syberyjskich do niedawna jeszcze spotkać można było przymocowane do nóg janczary, wreszcie bardzo stare berła dzwonkowe. Przodownik korowodu przeważnie podaje muzykantom melodię, tworząc jakby rodzaj wokalnej introdukcji. Gdzie niegdzie wykonuje się tańce przy samym śpiewie — szczególnie przy korowodach uroczystych i obrzędowych, przy czym warto wspomnieć, że niektóre pieśni korowodowe zawierają w refrenie komendę taneczną. Najciekawsze na pewno i kto wie, czy nie najbardziej archaiczne, są pląsy korowodowe niektórych ludów bałkańskich (Serbowie, Bułgarzy), odbywające się przy towarzyszeniu skandowanego wiersza, przy czym skandowanie robi wrażenie starożytnych stóp metrycznych, anapestów lub spondejów.

W korowodzie kołowym tańczą przeważnie razem osoby różnej płci i wieku. Oczywiście są okolice, gdzie tańczą osobno chłopcy, osobno dziewczęta (znane rosyjskie korowody dziewczęce wykonywane pod melodię ludowych pieśni). Czasami osobno tańczy młodzież, osobno dorośli. Ciekawe jest to, że tam nawet, gdzie kobiety i mężczyźni biorą razem udział w tańcu, nie grupują się przeważnie parami. Potwierdzałoby to tezę, że ustawianie się parami w tańcach Słowian jest zwyczajem stosunkowo późnym.

Rozpisałam się szerzej o najstarszym typie tańców słowiańskich, żeby dać czytelnikowi pojęcie o tym, jak wygląda naprawdę stary, bardzo tradycyjny taniec. Dopiero konfrontując z tymi prastarymi formami tanecznymi nasze polskie tańce narodowe możemy zdać sobie sprawę, w jakim stopniu są one od nich młodsze. Nic nie kosztuje napisać, lub powiedzieć, że polonez czy inny polski taniec powstał setki i setki lat temu, że zrodził się — bo ja wiem kiedy? — może wtedy, gdy Lech zakładał Gniezno, a Krak zabijał smoka.

Popatrzmy teraz na mapę. Zasięg prastarego korowodu obejmuje ziemie Słowian bałkańskich, Rumunię, niektóre okolice Rosji i Ukrainy. Korowody zachowały się na Huculszczyźnie — jako przykład służyć może koło zwane „hucułką“ i orężny korowód męski „arkan“. Resztki pląsów korowodowych przechowały się też nawet u Słowian zachodnich, którzy mając ściślejszy kontakt z wysoko cywilizowanym zachodem Europy wiele wzorów od nich przyjęli i stosunkowo wcześnie zatracili prastare, pierwotne formy sztuki wspólne wszystkim Słowianom. Resztki korowodów przechowały się w górach i po lasach. Prof. Moszyński w swej cennej pracy „Kultura duchowa Słowian“ zalicza taniec zbójnicki górali tatrzańskich do pewnego typu korowodów orężnych oraz wskazuje na niektóre tańce kurpiowskie, jak np. koło, zwane „konik“.

Drugą, również bardzo starą formą tańca słowiańskiego jest pląs dwóch osób w środku koła (bez kontaktu tancerzy) o zacięciu mniej lub więcej popisowym. Do takich tańców należą tańczone bez muzyki, bardzo dziwne „skoke“ czarnogórskie, bułgarska „raczenyca“, ukraiński „kozak“, wreszcie nasze pląsy par góralskich z dorywczym tylko kontaktem tańczących.

Trzecią, znacznie młodszą formą taneczną jest pląs rzędowy, utworzony z oddzielnych par tancerzy posuwających się jedna za drugą. W starszych formach tego typu tancerze nie trzymają się za ręce, czasem tylko dorywczo podają sobie dłonie, lub też chwytają za rogi tej samej chustki. Kontaktu oburęcznego nie ma w takim tańcu.

Czwartą, — najmłodszą formą taneczną są pląsy parowe ze stałym i ścisłym ujęciem partnerów, chwilami tylko przerywanym. Do tej grupy tańców należą wszystkie pląsy wirowe. Przyszły one do nas z zachodniej Europy, gdzie zresztą przed paru wiekami nie były jeszcze znane, a potem długo były uważane za niedopuszczalne i nieprzyzwoite i nawet zwalczane przez Kościół. Do tego typu pląsów należy z całą pewnością nasz oberek (czy, jak chcą niektórzy uczeni, obertas, jako że nazwę tę urobiono pewnie od „ob-wertać“ — okręcać, obracać) oraz kujawiak.

W świetle dotychczasowych rozważań widzimy wyraźnie, do jakiej grupy tańców należy polonez. Jest to trzecia grupa pląsów słowiańskich, pląs

---

*) Nie znam, niestety, wyników badań dra Fr. Pospišila z Berna Morawskiego. Praca jego: „Taniec zbójnicki na Podhalu i jego miejsce między orężnymi tańcami u Słowian“ jest mi tylko znana z tytułu.

rzędowy, młodszy od prastarego korowodu i popisowego pląsu dwóch osób, starszy od tańców wirowych, pląsów ze stałym ujęciem tancerzy.

MUZYCZNA I RUCHOWA CHARAKTERYSTYKA POLONEZA

Jak opisać poloneza w tej formie, w jakiej się dzisiaj przedstawia? Jakie wymienić jego cechy zasadnicze?

W każdej dyskusji na ten temat stwierdzić da się daleko idące pomieszanie pojęć. Bo co jest właściwie polonezem? Zwykły marsz pod takt muzyki, którym rozpoczyna się uroczyste bale? Czy nawpół widowiskowy trudny taniec z uginaniem nóg, ukłonami i oprowadzaniem tancerki, jaki widuje się na scenie czy popisach tanecznych? Osoba, znająca wieś, a przy tym muzykalna, dorzuci, że nieraz na weselach wiejskich, na dożynkach chłopi śpiewają pieśni o wyraźnej formie polonezowej, tańcząc pod takt pieśni taniec, określany przez niektórych jako „ludowy polonez". Zanim postaram się jakoś rozgraniczyć te zjawiska taneczne, spróbuję wymienić cechy poloneza odróżniające go od innych tańców i nie podlegające dyskusji.

Polonez jest tańcem trzymiarowym w rytmie 3/4, wolnym i majestatycznym. Tempo poloneza jest zasadniczo jednostajne; nie ma w nim tak typowego np. dla nowszych form kujawiaka przyśpieszania i zwalniania. Prof. Moszyński w swej wyżej wspomnianej pracy ujmuje rozpiętość tempa tańców słowiańskich w granice od 1/4=40 do 1/4=192, przy czym dzieli tańce na trzy grupy zależnie od tempa muzyki. Pierwsza grupa to tańce w tempie largo i larghetto (1/4=40—90), druga w tempie adagio i andante (1/4=90—154), trzecia w tempie allegro i presto (1/4=155—192). Polonez ze swym tempem larghetto (1/4=88) należy więc do grupy pierwszej, do grupy najwolniejszych tańców słowiańskich.

Charakterystyczną cechą rytmu poloneza jest akompaniament, oparty na grupie nut:

(1/8 1/16 1/16) (1/8 1/8) (1/8 1/8)

i równie charakterystyczne zakończenie frazy muzycznej z ostatnią częścią taktu:

(1/16 1/16 1/16 1/16) (1/4) (1/8 i pauza 1/8)

Polonez rozpoczyna się na pierwszej części taktu, kończy się zaś odwrotnie na słabej, drugiej lub trzeciej części taktu. Choreograficznie polonez nie jest tańcem ruchliwym. Jest to taniec chodzony, nigdy skakany. Podstawą ruchu tanecznego są trzy kroki ćwierciowe, odpowiadające trzem ćwiartkom taktu. Nie ma nagłych zmian ruchu, nie wprowadza się kroków ósemkowych ani biegu. Taniec cechuje spokojna godność i dystynkcja.

Skąd się wziął polonez, kiedy zjawił się w Polsce i jak się rozwijał? Zdania co do tego są bardzo podzielone. Sporna jest przede wszystkim kwestia, czy polonez jako taniec dworski rozwinął się z jakiejś ludowej formy tańca tak, jak stało się z mazurem. Są uczeni, którzy wprost kwestionują rodzime pochodzenie poloneza (prof. Moszyński, książka cyt., str. 1027). Zasłużona choreografka Zofia Kwaśnicowa wysuwa twierdzenie, że poloneza nie można zaliczyć do określonej kategorii tańca: ludowego, szlacheckiego czy innego, a raczej należy rozgraniczyć jego różne postacie pod względem ruchu tanecznego. Dzieli więc formy poloneza na a) polonez ludowy, tańczony zwykłymi ćwierciowymi krokami z zastosowaniem ukłonów, b) polonez dworski z charakterystycznym uginaniem nóg i układem rąk, c) polonez towarzyski współczesny, ograniczający się do zwykłego marszu podczas muzyki poloneza („Zbiór pląsów" tom II str. 206 i n.). Czerniawski w swojej cennej rozprawce („O tańcach narodowych", Warszawa 1860) nie daje właściwie odpowiedzi na ten temat, stwierdzając tylko obok szlacheckich form poloneza istnienie „polonezowej procesji", którą częstokroć chłopi rozpoczynają swoje tańce.

CO WIEMY O HISTORII POLONEZA?

W utworach polskich pisarzy zachowało się trochę nazw tańców, powszechnie ponoć tańczonych w dawnej Polsce. Kochanowski, Rej, Wacław Potocki, Hieronim Morsztyn, Kacper Miaskowski, Starowolski podają te czy inne nazwy pląsów. „Tam trefne pląsy z ukłony, tam cenar, tam i goniony", czytamy u Kochanowskiego. Wacław Potocki wspomina również o „gonionym" i o „chwytanym kole"; od Opalińskiego dowiadujemy się o galardzie — tańcu bez wątpienia obcego pochodzenia (francuska „gaillarde", podobnie jak i niemiecki „Zeuner" — cenar). U Hieronima Morsztyna czytamy o starym tańcu „lipku" (czyżby dzisiejsza śląska „lipka"?), o ulubionym przez żołnierzy „hajduku", o „świeczkowym" i o „młynku". Muzyka tych tańców przeważnie zaginęła, niezmiernie rzadko w rękopisie z XVI czy XVII wieku natrafić można na ślad melodii tanecznej takiej, jak „hajduk" czy „kozaczek". Nie bardzo też wiadomo, jak wykonywano te tańce, gdyż wszelkie, nieliczne zresztą opisy tych tańców są bardzo niedokładne i zaufania nie budzą.

Dawne tańce dworskie, tańczone w Polsce, miały według teorii prof. Chybińskiego przebieg raczej spokojny i były początkowo w takcie parzystym.

Jednakże pod wpływem zachodu do części o takcie parzystym dołączyła się część druga o takcie trójdzielnym (por. niem. Tanz i Nachtanz), najczęściej oparta na tym samym motywie melodyjnym co i część dwumiarowa, grana znacznie szybciej niż pierwsza. Później, jak twierdzą polscy muzykologowie, druga część usamodzielniła się i stała się osobnym tańcem w takcie nieparzystym.

Nazwę „taniec wielki" spotykamy w „Pamiętnikach" Paska (rok 1669), — z opisu jego sądzić możemy, że był to taniec jednocześnie grany i śpiewany. Nazwa „wielki", „pieszy", „polski" oznacza właśnie poloneza. Przed wiekiem XVIII, o ile mi wiadomo, nie spotykamy nigdzie słowa polonez, co świadczyłoby o tym, że jest to francuska nazwa dla polskiego tańca (Polonaise), która przyjęła się w naszym kraju, a kto wie, czy nie powstała za granicą.

Polonez wydaje się najstarszym polskim tańcem dworskim. Czasu jego powstania, jak już powiedziałam, nie umiemy określić. Tradycja zarówno w kraju jak i za granicą (nie poparta, niestety, żadnymi dokumentami) głosi, że po raz pierwszy zatańczono poloneza w dniu 15 lutego 1574 roku podczas uroczystości koronacyjnej Henryka Walezego. Podobno Polacy, chcąc powitać nowego władcę, którego zamiłowanie do tańców było znane, zademonstrowali nowy, nieznany poprzednio taniec, polegający na pochodzie parami jedna za drugą, przy dźwiękach muzyki składającymi ukłony przed królem. Umiejscowienie początków poloneza w XVI wieku jest bardzo ponętne dla każdego historyka kultury, szkoda tylko, że żadne wiarogodne świadectwo nie potwierdza tej ciekawej i pięknej tradycji.

Mamy jednak dokładne i zupełnie wiarogodne świadectwa z XVII wieku. Jean de Laboureur, opisując w roku 1684 podróż ślubną Władysława IV i Marii Ludwiki, tak mówi o polonezie: „Tańcowali w okrąg; zwykle dwie kobiety były razem, potem dwaj mężczyźni i tak dalej. Pierwsza część polegała na pokłonach, potem następowało chodzenie i obrót do miary i taktu muzyki („une cadence bien reglée"). Czasem dwie damy, które były na czele, nagle i znienacka środkiem śpieszniej się wracały, niby chcąc wymknąć się dwóm kawalerom postępującym za nimi. Zaznacza potem autor opisu, że gdy wzrośnie ożywienie tańca, pary pań i panów rozłączają się, tworząc pary mieszane. Laboureur zachwyca się tym tańcem, pisząc: „Je n'ai jamais vu rien de plus grave et de plus doux ni de plus respectueux!". Choć Laboureur nie używa jeszcze nazwy „polonaise", a stara się opisać taniec, wykazując jego odmienność od francuskich tańców dworskich „branle" i „courante", jednak opis choreograficzny wyraźnie wskazuje na figury dziś jeszcze używane w polonezie i pokrywa się poniekąd z tym, co Kasper Miaskowski opisuje jako taniec „pieszy".

Inny opis poloneza pozostawił Włoch, nuncjusz Marescotti, który bawił w Polsce w roku 1668. Powiada on między innymi, że taniec „polski" jest raczej rytmicznym, posuwistym kroczeniem do taktu muzyki, niż na prawdę tańcem („puo dirsi piu tosto passegio che ballo"). W wieku XVIII świadectwa i zachwyty cudzoziemców się mnożą. Bezimienny autor niemiecki, piszący około roku 1759, oświadcza, że polonez tańczony przez Niemców tak się ma do poloneza tańczonego przez Polaków, jak jąkliwa sylabizacja żaczka do oracji wspaniałego artysty. Potwierdza te słowa pod koniec XVIII wieku Liwończyk Schultz twierdząc, że wdziękowi i powadze polskiego tańca żaden inny europejski taniec nie dorówna i że żaden cudzoziemiec nie potrafi przyswoić sobie tej gracji, z jaką tańczą Polacy. Widać polonez nabrał już prawa obywatelstwa w Europie. Warto przytoczyć fragment listu Kazimierza Nestora Sapiehy, który z Paryża pisał w roku 1778 do matki o tym, jakiego poloneza widział na dworze królewskim Francji: „Tańczono tam w kostiumach polskich, niezupełnie podobnych do naszych, ale bardzo ładnych, a królowa najpiękniejsza była ze wszystkich".

Warto się zastanowić, przy jakich to melodiach tańczono w XVII i XVIII wieku poloneza. Niemcewicz pisze, że wedle żywej jeszcze za jego czasów tradycji, najstarszą oryginalną nutą poloneza miała być kolęda „W żłobie leży". Według tej melodii, odpowiednio „na miarę tańca polskiego ułożonej", tańcować lubił ponoć król Władysław IV.

Zmarła podczas wojny pianistka i muzykolog Helena Dorabialska w swojej pracy „Polonez przed Chopinem" (1938 r.) określa polonezy z pierwszej połowy XVIII wieku jako najstarsze (polonez z 1738 roku napisany przez kapelmistrza Chmielowskiego ze Lwowa, anonimowy polonez z 1736, podany w Encyklopedii Staropolskiej Glogera). Najstarsze tańce, jakie posiadamy, pochodzą z pewnej gdańskiej tabulatury z pierwszej połowy XVII wieku, nie wiem jednak, czy muzykologowie polscy znaleźli w nich jakiś ślad poloneza.

Polonezy mnożą się dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, kiedy to za czasów saskich szał zabaw ogarnął społeczeństwo polskie. Znany muzykolog poznański Łucjan Kamieński odnalazł dwa rękopisy z drugiej połowy XVIII wieku, z których jeden zawiera polonezy na harfę, zbierane w Wilnie przez nauczyciela muzyki Sychrę, drugi zaś jest zbiorem polonezów skrzypcowych, spisywanych w Polsce przez anonimowego muzyka niemieckiego. Obydwa te zbiory zawierają razem 86 polonezów. Pisze o nich prof. Kamieński: „Przemawia tu do nas cała Polska XVIII wieku — od chaty wiejskiej aż do pałacu wielkopańskiego, od dźwięków karczemnych aż do wystawnych kompozycji orkiestrowych, niemniej na tym samym gruncie etnicznym wyrosłych. Prze-

mawia dusza zbiorowa Polski ówczesnej w całej swej rozciągłości, od dziarskiej radości życia, a nawet junackiego rozhukania, aż do owego przysłowiowego żalu, leżącego w naturze polskiej już od dawna".

Z tego okresu dochowały się jeszcze inne polonezy taneczne, przeważnie skrzypcowe. Autor anonimowy nadał im nazwy: „Pan starosta", „Poważniś", „Bednarz", „Kukułka" itp. Poza polonezami tanecznymi zachowało się sporo polonezów śpiewanych z ostatnich lat XVIII wieku. Wszystkie te polonezy mają przeważnie nutę patriotyczną, żeby wspomnieć tylko słynny Polonez 3 Maja z 1791 roku i Polonez Kościuszki z 1792 roku. Wielu polskich muzykologów wysuwa teorię, że typ polskiego poloneza śpiewanego jest starszy od instrumentalnego. Trudno na ten temat powiedzieć coś stanowczego wobec bardzo małej ilości odnalezionych zabytków muzycznych. Nie sprzyjało zachowaniu muzyki tanecznej i to, że w Polsce drukowano mało nut i że nie było wydań melodii świeckich, podczas gdy na zachodzie już w wieku XVI mamy liczne zabytki melodii tanecznych. U nas wydawano raczej zbiory tekstów, które śpiewano równocześnie z tańcem, — melodię znanego tańca wiązano z nowym tekstem. Takim właśnie zbiorem są „Tańce, pieśni i padwany XVIII wieku", wydane przez prof. Wierzbowskiego.

Warto wspomnieć, że niejedna polska kolęda ma uroczysty, piękny rytm poloneza. Prawdopodobnie świeżo ułożony tekst kolędy wiązano z melodią znanego już tańca. W ten sposób — wedle wszelkiego prawdopodobieństwa — w przekazanych nam przez polską tradycję kolędach i pastorałkach przechowały się melodie taneczne polonezowe z XVII wieku.

W wieku XVIII przybywają też polskiej literaturze muzycznej polonezy, pisane przez kompozytorów o znanym nazwisku, jak autor pierwszej opery polskiej Maciej Kamieński i Czech z pochodzenia Jan Stefani. Już w czasach porozbiorowych wsławił się swoimi kilkudziesięcioma polonezami Michał Kleofas Ogiński. Historycy muzyki polskiej rozmaicie oceniają jego twórczość, niemniej przyznać trzeba, że jego polonezy mają pewien styl własny, wyraźną nutę indywidualną i że trafiły do serca Polaków, skoro do dnia dzisiejszego nie utraciły swojej popularności i pewnie długo jeszcze nie utracą.

Z wiekiem XIX rozpoczyna się formalny (jak pisze dr Rita Gnus) zalew polonezów. „Polonez wkracza wszędzie: do orkiestry, opery, staje się częścią innych większych kompozycji na różne instrumenty, koncertu, sonaty, wariacji. Płodność niektórych kompozytorów była zdumiewająca, np. w samej tylko Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego znajdowało się około stu polonezów Damsego. Jednak jakość nie odpowiada ilości. Wyróżniają się lepszym poziomem polonezy Elsnera i Kurpińskiego".

Równocześnie mnoży się ilość polonezów śpiewanych. Nie dzieje się to bez przyczyny. Jak w literaturze polskiej tego okresu autorzy chętnie wracają do przeszłości przedrozbiorowej, do kraju lat dziecinnych, do dawnych, dobrych czasów, tak i pieśń, ujęta przeważnie w rytm polonezowy, sławi dawne czasy. Nie bez ukrytej myśli chwalą w niej autorzy dawne obyczaje, polski ubiór, dawne umiarkowanie i poprzestawanie na małym, pieczeń wołową i niechęć do zagranicznych frykasów, miód staropolski, co dzielność budził w sercu przodków. W jednym z polonezów tego okresu śpiewano: „W kontusze, tylko w kontusze, bo żeby być cnym Polakiem, nie dosyć mieć polską duszę — trzeba się też rozstać z frakiem!" — „I wy, piękności boginie, — (zwraca się autor poloneza do pań) — co królestwem serc władacie, chciejcie tych kochać jedynie, którzy w polskiej chodzą szacie!". Ogólne odrodzenie sarmatyzmu, pamięć dobrych czasów niepodległości, jeszcze żywej w opowiadaniach i tradycji, — oto powody wielkiego powodzenia poloneza w pierwszej połowie XIX wieku. Najpopularniejszy chyba polonez tych lat — to polonez śpiewany: „Gdy człek w taniec polski stanie..." Napisał go Karol Kurpiński, twórca licznych oper narodowych i autor melodii nieśmiertelnej „Warszawianki".

W drugiej połowie XIX wieku twórczość polonezowa ilościowo słabnie. Za to zjawiają się polonezowe arcydzieła: polonezy znakomitego ucznia Liszta Juliusza Zarębskiego, piękny polonez skrzypcowy Wieniawskiego. A przede wszystkim polonezy Moniuszki, coś niezrównanego, jeśli chodzi o melodyjność, o jędrność rytmiczną, o czysty styl tanecznego poloneza. Oprócz znakomitych polonezów w najbardziej znanych swoich operach: „Strasznym dworze", „Halce", „Hrabinie", napisał Moniuszko sporo polonezów na fortepian i każdy z nich jest piękny. Najbardziej popularny jest chyba polonez chóralny z „Halki": „Niechaj żyje młoda para...". Ja osobiście najwięcej lubię prześlicznego poloneza wiolonczelowego z „Hrabiny", znanego pod nazwą „Pan chorąży", którego pierwszy motyw przypomina Polonez Kościuszkowski. Uczeń Moniuszki Zygmunt Noskowski zostawił nam poloneza elegijnego, grywanego przez wszystkich chyba pianistów polskich.

Osobne oczywiście miejsce w polskiej i światowej literaturze muzycznej zajmują polonezy Fryderyka Szopena, wyjątkowe i niezwykłe zjawisko muzyczne, dzieło najwyższej sztuki w skali światowej. Nie są to oczywiście polonezy taneczne, lecz raczej poematy muzyczne, szeroko rozbudowane, czasami wykraczające zupełnie poza miarowość i nastrój tańca; przypomnijmy sobie, że do Poloneza Opus 44 Szopen wprowadza żywego, radosnego mazurka. Dużo napisano o polonezach Szopena rzeczy cennych. Nic nie zastąpi jednak bezpośredniego, żywego kontaktu słuchacza z tą najpiękniejszą muzyką, która jest tak wymowna, że zrozumie ją i odczuje każdy,

a tak doskonała, że chylą przed nią głowę krytycy wszystkich czasów.

Chcę tylko dodać jedną uwagę, choć wiem, że o polonezach Szopena pisać nie mam prawa. Otóż polonez Szopena wydaje mi się nietaneczny — w znaczeniu akompaniamentu muzycznego do tańczonego, tradycyjnego poloneza. Byli tancerze — począwszy od wielkiej Isadory Duncan, którzy starali się interpretować tanecznie muzykę Szopena; sama na jednym z tanecznych konkursów widziałam właśnie Poloneza Opus 44 w interesującej interpretacji młodego, wyrazistego tancerza. Jest to jednak inny rodzaj taneczny — dziedzina tańca widowiskowego, kompozycji tanecznej, sztuki wielkiej i samodzielnej, rządzącej się własnymi prawami. Spotykałam zresztą poważnych i zasłużonych baletmistrzów, którzy kategorycznie wypowiadali się przeciw interpretowaniu tanecznemu polonezów Szopena w jakiejkolwiek postaci. Jedno jest pewne: używanie muzyki Szopena (jeszcze ad hoc adaptowanej!) do akompaniowania towarzyskiemu polonezowi jest czymś na pewno niedopuszczalnym. Nie wspominałabym o tym w ogóle, gdyby nie fakt, że tu na emigracji wobec — bo ja wiem— może braku nut — akompaniator, proponujący granie poloneza Szopena do lekcji tańca, jest zjawiskiem prawie nagminnym.

Do tych kilku uwag o historii poloneza pragnę jeszcze dodać, że najwięksi kompozytorzy XVIII i XIX wieku pisali polonezy, żeby wymienić tylko nazwisko Jana Sebastiana Bacha, jego syna Wilhelma Friedemanna i Mozarta. Pisywali polonezy Schubert (10 polonezów na 4 ręce) i Schumann. Potężne, wielkie polonezy wirtuozowskie skomponowali Weber . Liszt. Rosyjski kompozytor Skriabin zostawił wśród swych dzieł wspaniały, fortepianowy polonez. W operach Czajkowskiego, Glinki, Thomasa, nawet Prokofiewa (opera „Wojna i pokój") znajdujemy piękne polonezy.

Polonez jako forma taneczna opanował Europę na końcu XVIII i z początkiem XIX wieku. Rozpoczynano nim i kończono wielkie bale. I czyż nie zastanawia taki fakt, poświadczony przez pamiętnikarzy, że Kongres Wiedeński, stanowiący jak gdyby czwarty rozbiór Polski, rozpoczęto balem i że otworzył go cesarz rosyjski Aleksander właśnie polonezem? Był to mimowolny, nieświadomy hołd, złożony przez możnych tego świata pokonanej, wykreślonej z mapy Europy Polsce.

Jeśli mówimy o wpływie i zasięgu poloneza za granicą, nie sposób pominąć Szwecji. Tańce ludowe szwedzkie mają najwięcej powiązań z polonezem, zwłaszcza z jego typową końcówką rytmiczną. Wiele tańców szwedzkich nosi nazwę „polska", np. „Fryksdal — polska", „Gemmal — polska" itp. Prawdopodobnie jest to zjawisko importu z czasów wojen polsko - szwedzkich. Zestawienie tańców szwedzkich o rytmie polonezowym ze staropolskimi polonezami wskazuje na silny wpływ staropolskich melodii; czasami spotkać można wyraźne zapożyczenia, a nawet identyczne wprost takty muzyczne.

FORMA RUCHOWO - TANECZNA DAWNEGO POLONEZA DWORSKIEGO

Znamy już najstarsze opisy dworskiego poloneza, które wyszły spod pióra bawiących w Polsce cudzoziemców. W wieku XIX obszernie opisali poloneza dwaj poeci — Brodziński i Mickiewicz. Brodziński napisał rozprawę o tańcach, drukowaną w czasopiśmie literackim Odyńca „Melitele" w r. 1829; omówił w niej obszernie polonez. Mickiewicz zostawi nam mistrzowski, natchniony opis w XII księdze „Pana Tadeusza". Obaj poeci zwracają uwagę na dwie rzeczy: na wielką rolę, jaką odgrywała u tańczącego mimika i gest rąk, dzięki czemu polonez stawał się jakby mimowaną rozmową towarzyską, oraz na doniosłość wodzireja w tańcu. Pomysłowe prowadzenie pląsu, przeprowadzanie łańcucha par w różnych kierunkach przestrzennych stwarzało możliwości coraz to innych figur tanecznych. Bardzo indywidualny sposób tańczenia i doskonałe zgranie tancerzy, biorących udział w pląsie, duży posłuch wobec wodzireja i szybkie dostosowanie się do jego rozkazów — oto dwie zasadnicze cechy polskiego tańca szlacheckiego, które wystąpią także w innym tańcu, w szlacheckiej formie mazura. Mazur wydaje się jednak — jeśli śledzić stare opisy — bardziej indywidualny, bardziej rozhukany, mniej opanowany przez wodzireja niż polonez. Obydwaj poeci wymieniają „odbijanego" jako jedną z typowych figur poloneza; Brodziński zna też wymyślne łączenie rąk, gdy tancerz prowadzi kobietę po swej lewej stronie, trzymając podniesioną prawą, i puszcza ją trochę naprzód. Jest to charakterystyczne oprowadzanie tancerki, do dziś w polonezie stosowane.

Z opisów z pierwszej i drugiej połowy XIX wieku dochodzimy do przekonania, że istniały dwa typy ukłonów — zwyczajny i w obrocie. Wszyscy autorzy opisów zgadzają się też w tym, że w tańcu przewaga leży wyraźnie po stronie mężczyzny. „Poloneza" — pisze Karol Czerniawski — „zaczynała osoba najpoważniejsza, potem szła para za parą po starszeństwie lub nie; tu wszyscy poważni i wolni. Szli poważnie, posuwisto, nieraz jednak usłyszałeś brzęk szabli, stuknięcie podkówki; ujrzałeś na pół zgięte przed matroną kolano, a na zawrocie, kiedy w tańcach młodzieży wpół się biorą i kółkiem wirowym je kończą, tu tylko robili półkole, niby przypominek lat młodych: matrona z prawej na lewą przechodziła i szli dalej, ... aż któryś z braci pomnąc na owo przysłowie o zagrodzie i wojewodzie, klaśnięciem ręki dobijał się przodkowania, od-

bijał matronę pierwszej parze i prowadził nieskończonego. Poprzednik przechodził do drugiej pary, to jest zachodził w ogólne szlachty bractwo, i tak dalej, aż ostatni wychodził całkiem z koła, jako wdowiec bez towarzyszki, jeśli nie miał śmiałości odbić pierwszej pary i sam stanąć na czele". W dalszych swoich rozważaniach Czerniawski raz jeszcze podkreśla, że polonez — to taniec ludzi dojrzałych, za taniec odpowiedni młodości uważa natomiast mazura.

Wielokrotnie słyszy się zdanie, że polonez zawdzięcza wiele figurom francuskiego kadryla. Wydaje się to niesłuszne, po prostu dlatego, że polonez mógł już być zupełnie rozwiniętym tańcem, gdy kadryl zaczął przenikać do Polski. Zresztą etnologowie podają figury podobne do figur kadryla przy opisie bardzo starych tańców słowiańskich o charakterze obrzędowym, a nawet magicznym, jak np. bardzo skomplikowane przejście par przez utworzone z rąk innych tancerzy „wrota". Bardzo stary jest przeciwtaniec dwurzędowy, awansowanie i mijanie się rzędów, zmiany miejsca par z ukłonami. Nie tylko w polonezie, ale i w innych tańcach słowiańskich, opartych na pląsie rzędowym, który określa kolistą drogę dookoła pustej przestrzeni, tancerze od czasu do czasu nawiązują kontakt z tancerzami innych par, by wspólnie wykonać takie czy inne figury. Powstaje wówczas jak gdyby skrzyżowanie starych pląsów korowodowych z dwosobowymi nowszego typu.

TANIEC LUDOWY NAZYWANY „CHODZONYM", „WIELKIM" LUB „POLSKIM"

Do obchodów weselnych chłopów polskich należy zawsze prawie polonez, grany przez skrzypka, częstokroć śpiewany. W niektórych okolicach Polski tańczą go po oczepinach, w innych stanowi fragment uroczystości zrękowinowej. Popularna pieśń ludowa śpiewana na zrękowinach: „Kiedy będzie słońce i pogoda" lub też podobna do niej „Idzie w tanek nasz ruciany wianek" ma typową formę. Są to przeważnie utwory bardzo krótkie o motywie muzycznym 8-taktowym, wyjątkowo o dwóch kontrastujących ze sobą motywach. Wielkie dzieło Kolberga „Lud" zawiera wiele takich małych polonezów. Jedne z nich mają płynny rytm i układ dźwięków, inne stosują charakterystyczny rytm punktowany. Najwięcej polonezów napisał Kolberg w Wielkopolsce, na drugim miejscu ilościowo stoi Mazowsze. Dziś, gdy wydano już dużo melodii granych i śpiewanych na Śląsku, możemy i tę dzielnicę Polski nazwać krainą polonezów.

Kolberg pozostawił nam też trochę wiadomości o tym, jak tańczono taki taniec. Tańczący stają parami i posuwają się kołem. Ujęcie tancerzy w parach jest według Kolberga takie, że mężczyzna jedną ręką obejmuje tancerkę, drugą zaś wznosi do góry. Zasadniczym krokiem tańca jest zwykły chód (zapewne krok ćwierciowy?), urozmaiceniem zaś tańca są przytupywania tancerza, prawdopodobnie przy końcu muzycznej frazy. Kolberg pisze jeszcze, że czasem taniec taki wykonują sami mężczyźni, czasem, zwłaszcza przy obrzędzie oczepin, same kobiety. Zwraca też uwagę czytelnika na coś, co przypomina szlacheckiego „odbijanego" w polonezie: każda z ważniejszych osób wesela musi zatańczyć z panną młodą.

Kolberg podaje jeszcze nazwy, pod którymi spotkał ten taniec. Oto one: „chodzony" i „polski". Nie ma nazwy „polonez", jest tylko, i to rzadko, zepsuty, wyraźnie od dworu przejęty wyraz — „polinoz". Inni badacze tego tańca dorzucili jeszcze nazwę „gęsi".

Jak już wiemy, Czerniawski zwrócił uwagę na charakterystyczny fakt, że taniec „chodzony" czy „polski" stanowi jak gdyby rozpoczęcie całej tanecznej suity. Po tej „polonezowej procesji" następuje żywy taniec, względnie dwa tańce. Kolberg świadczy, że w niektórych okolicach Kujaw rdzenny taniec tamtejszy składa się właściwie z trzech tańców: z polskiego, z kujawiaka i kujawskiego oberka. Wszystkie te trzy tańce, cała ta suita nazywana jest (tańcem) „okrągłym" („Kujawy", t. II, s. 204 i n.). Zdarza się, że rodzaj suity ruchowej występuje w jednym tańcu; mam na myśli motyw polonezowy, wchodzący do suity śląskiej „Kaczok". Pierwszy motyw ośmiotaktowy wykonują tancerze jako dostojny „chodzony" z ukłonami, drugi motyw czterotaktowy wykonują w znacznie szybszym tempie podskokami, trzeci, znów ośmiotaktowy, już biegiem.

Czy melodia tańca polskiego, wielkiego, poloneza wyszła z ludu i doszła do szlachty? Wielu uczonych, między innymi prof. Moszyński, odpowiada na to przecząco. Wydaje się, że w świetle dotychczasowych badań żadnych pewnych wyników głosić nie można. Ostatecznie polskie melodie tańców ludowych zaczęto spisywać dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. Wiele melodii z dworów przejść już mogło do chat wiejskich. Już Kolberg w swoich zbiorach podaje spisane na wsi polonezy o motywach, zapożyczonych z Poloneza Kościuszki i 3 Maja. Kto wie, czy w ludowych polonezach, spisanych przez Kolberga, nie ma jakichś cech poloneza szlacheckiego wieku XVII?

Jestem osobiście nazwie „ludowego poloneza" bardzo przeciwna. Skoro sam lud nie używał jej nigdy, po co ją narzucać? W dzisiejszej Polsce, gdzie zupełnie nie ma badań (o ile mi wiadomo) nad dawnym polonezem dworskim, badacze interesują się bardzo jego ludowym odpwiednikiem i przyjęli ogólnie nazwę „chodzony". Lepsza wyda-

je się nazwa „taniec polski" ,albo „wielki" — lud jej używał, a pokrewieństwo z dworskim polonezem wystąpiłoby wówczas jaśniej.

Wspomniałam już o badaniach nad ludowym odpowiednikiem poloneza, dokonywanych obecnie w kraju. Popiera się tam — tendencyjnie oczywiście — tezę o pierwszeństwie ludowej formy naszego tańca, z której rzekomo rozwinąć się miała forma dworska. Teza jest postawiona, lecz dowodów jeszcze na nią włościwie nie ma, jak zresztą nie ma decydujących argumentów dla tezy przeciwnej. Zebrano już duży materiał badawczy. Muzyczne zbiory są liczne i ciekawe, oczywiście o ile sądzić można po tym, co do nas dociera. Objęto badaniami Warmię i Mazury oraz części Śląska dotychczas jeszcze nie przebadane. Do bardzo ciekawych wyników doszli także etnografowie taneczni. Sądząc z opublikowanych fragmentarycznie wyników badań, odnaleziono starsze formy pląsu rzędowego, w którym między tancerzami nie ma zupełnie kontaktu, lub też tancerze chwytają oboje za rogi tej samej chustki.

W nauce „leninowsko-marksistowskiej" straszliwą plagą są z góry postawione tezy, do których później gwałtem dociąga się fakty rzeczywiste. Dobrze jednak, że w tym właśnie przypadku zainteresowano się (z konieczności) dawną formą ludową tańca polskiego, przebadano kroki i figury i odkryto na nowo wiele pięknych, bardzo starych form, które poza walorem etnograficzno-historycznym mają duże wartości czysto estetyczne, żeby wspomnieć tylko prześliczny pląs kujawski z chustkami i przewijaniem się tancerzy pod chustką przy zakończeniu frazy muzycznej. Bardzo byłoby dobrze, by taniec „wielki", „polski", „chodzony" spopularyzował się znów w swej ludowej formie i zajął należne mu miejsce jako pierwszy w suicie polskich tańców ludowych.

LITERATURA

Benet Sula, Song, dance and customs of peasant Poland, New York.

Bystroń St. Jan, Polska literatura ludowa.

Czerniawski Karol, O tańcach narodowych. Warszawa, 1860.

Dżudżew Stojan dr, Bułgarska narodna choreografia. Sofia *).

Głowacki Stanisław, Taniec w w. XIX i XX wieku. „Scena Polska", nr 4 Warszawa, 1938.

Gnus Rita dr, Polonez, „Wiedza i Życie", 1948.

Jankovic J. i D., Dances of Yugoslavia, London, 1953.

Junk Victor, Handbuch des Tanzes. Stuttgart, 1930.

Kolberg Oskar, Lud. Kraków, 1865-1910 („Kujawy", t. II oraz „Mazowsze", t. I).

Kwaśnicowa Zofia, Zbiór pląsów, t. II. Warszawa, 1938.

Kwaśnicowa Zofia, Polskie tańce ludowe — Mazur. Warszawa, 1953.

LaMeri, Dance as an art form. A. S. Barnes, 1933.

Lawson Joan, European folk dancing. London, 1953 **).

Łoziński Władysław, Życie polskie w dawnych wiekach. Lwów, 1921.

Maciejowski W. Al., Polska i Ruś aż do połowy XVII wieku ***).

Moszyński Kazimierz, Kultura ludowa Słowian, tom II. Kraków, 1939.

Ostrowski Jan, Polskie tańce narodowe: polonez. Londyn nr 107/108. „Poradnik Świetlicowy".

Łobaczewska Stephanie, Les danses polonaises. Paris, Archives Internationales de la danse, II, nr 1, 1934.

Sachs Kurt, World history of the dance. London, 1938.

Salven Erik dr, Dances of Sweden. London.

Spence Lewis, Myth and ritual in dance, game and rhyme. London, 1947.

Zozula Franciszka, Tańce ludowe. Warszawa, 1952.

Zygler Tadeusz, Polskie tańce ludowe.

Nadto poszczególne n-ry czasopism „Muzyka", „Polska sztuka ludowa", studia o muzyce ludowej polskiej, drukowane w poszczególnych numerach „Materiałów do studiów i dyskusji", artykuły w „Świetlicy" i w czasopiśmie „Sowietskoje Iskusstwo".

---

*) Korzystałam z rosyjskiego streszczenia pracy.

**) W sprawach, dotyczących Europy środkowej, i wschodniej, książka ta zawiera sporo historycznych błędów i zbyt pochopnych uogólnień.

***) Nie mogąc dostać tej książki w Londynie korzystałam z licznych wyjątków przedrukowanych w różnych książkach, zwłaszcza w pracy Marii Dynowskiej „Polska w zwyczaju i obyczaju".

WIECZORNICE

materiały i pomoce

ELIZA ORZESZKOWA

W ZIMOWY WIECZÓR

Scena z życia wiejskiego

OSOBY:

SZYMON MIKUŁA — lat siedemdziesiąt.
BEDNARZ — starszy syn Mikuły, lat czterdzieści.
ALEKSY — młodszy syn Mikuły, lat trzydzieści.
JASIEK — syn Bednarza, lat czternaście.
NASTULA — baba żyjąca w chacie Mikuły, lat sześćdziesiąt pięć.
KRYSTYNA — żona Bednarza, lat trzydzieści, pięć.
HANULKA — córka Mikuły, lat osiemnaście.
JELENKA — żona Aleksego, lat dwadzieścia dwa.
PODRÓŻNY — lat około czterdziestu.
DZIEWCZĘTA, PAROBCY.

Izba w dostatniej chacie włościańskiej, obszerna, z sufitem niskim i dwoma niedużymi oknami. W piecowisku sklepionym pali się wielki ogień, przy dwóch ścianach ławy drewniane, po obu stronach długich, wąskich stołów. Tu i ówdzie drewniane stołki do siadania. Na ścianach kilka obrazków świętych, w ramkach oklejonych pozłacanym papierem, w kątach narzędzia gospodarskie i bednarskie. Jedne drzwi prowadzące do sieni, drugie do bokówki. U pierwszych niewysoka beczułka. Na jednej z ław za stołem siedzi Szymon Mikuła, chłop stary, siwy, silny, nieco ponury; na drugiej starszy syn Mikuły, bednarz, czterdziestoletni, krępy, z twarzą obrosłą, zajęty jakąś robotą bednarską i z lekka postukujący narzędziem, którym ją dokonywa. U ognia żona Bednarza i gospodyni chaty, Krystyna, piękna chłopka, trzydziesto-kilkoletnia, z silnymi kształtami, poważnymi ruchami i roztropnym, spokojnym wyrazem twarzy, w postawie stojącej, zamyślonej. Z drugiej strony piecowiska, również u ognia, siedzą przed kołowrotkami: Hanulka, osiemnastoletnia córka Mikuły i Jelenka, żona młodszego syna jego, Aleksego, obie wysmukłe i szczupłe. Jelenka z niemowlęciem na kolanach. U stóp Hanulki i Jelenki w pełnym świetle ognia siedzi Nastula, stara kobieta, chuda, z twarzą żółtą i pomarszczoną, z pasmami siwych włosów, wysuwających się spod czerwonej, spłowiałej chustki oblepiającej głowę i z tyłu czaszki związanej; ma przed sobą sito napełnione strąkami fasoli, które łuszczy. W pobliżu Bednarza, na ławie, Jasiek, czternastoletnie chłopię, z kłębem sznurów na kolanach i iglicą do wiązania więcierzy w ręku. Nad miejscem, w którym siedzą Bednarz i Jasiek, zwisa od niskiego sufitu mała lampa naftowa. Pośrodku izby stoi Aleksy, trzydziestoletni, wysoki, zgrabny, z włosami w tył odrzuconymi, z postawą i ruchami objawiającymi śmiałość i pewność siebie, w zgrabnym kożuszku z czarnym, barankowym kołnierzem, w długich butach, z biczem podróżnym w ręku. Gdy kurtyna się podnosi, wszyscy mają twarze z zaciekawieniem zwrócone ku Aleksemu, roboty swe przed chwilą przerwali i narzędzia ich trzymają w ręku. Nastula machinalnie łuszczy fasolę, której strąki przy pękaniu wydają lekkie trzaśnięcia, Hanulka również machinalnie porusza nogą pedał kołowrotka, którego koło powolutku się obraca, ręka jej i ręka Jelenki zawieszone u kądzieli. Wszyscy słuchają z natężeniem uwagi i ciekawości.

ALEKSY Dalibóg, prawdę mówię! Cały świat był dziś w miasteczku i wszyscy tak o tym gadali, że i targu żadnego nie było. Wszyscy gadali, że jest Bąk, ten sam, co to kilka lat temu ze wspólnikami — żeby im dobra nie było! — troje ludzi zamordował!

BEDNARZ Żydów, zdaje się czy co?

ALEKSY A toż! Dwoje Żydów i babę ze wsi, co wtedy u nich nocowała, zamordowali, a całego bogactwa trzydzieści rublów u nich znaleźli. Wtenczas jego złapali, sąd nad nim zrobili i do katorgi na Sybir na wieczne czasy osądzili. A on wziął i z turmy uciekł. Uciekł szelma, odzienie insze wdział i na robotnika do jakiejś c h f a b r y k i za c h w a ł s z y w y m paszportem przysłał. Przystał do c h w a b r y k i na robotnika i był tam rok, był dwa roki, był

trzy roki, aż tam jego rozpoznali, znów złapali i znów do turmy! Gadają, że w turmie, za uciekanie, sto pletni szelma dostał...

JELENKA (z przestrachem) Aj, aj, aj!

NASTULA (żałośnie) Oj, Bożeż ty, mój Boże! Sto pletni!

KRYSTYNA (poważnie i smutnie) I wytrzymał? Ot, mój Boże, co to człowiek wytrzymać może! A słabe stworzenie zdaje się...

ALEKSY Aha! Czort duszy jego nie wziął. W b o l n i c y poleżał i w Sybir znów go pognali, a on wziął i znów z jakiejciś turmy uciekł...

NASTULA, JELENKA, JASIEK (razem) Uciekł!

ALEKSY Aha! nogi za pas i hajda w świat. Teraz pisma o nim, słyszę, po całym cesarstwie rozesłali. Do gubernatorów, do s t a n o w y c h, do naszych chłopskich kancelarii pisma rozesłali, że, mówią, taki a taki na katorgę osądzony z drogi uciekł, że mówią, szukać jego i łapać każdemu, kto żyw, przykazują... Po całym cesarstwie, słyszę, szukali, szukali, szukali, aż znaleźli... gdzie? no, zgadnijcie, ludzie, gdzie duszoguba, rozbójnika, wisielca tego znaleźli?

WSZYSCY (oprócz starego Mikuły i Krystyny, a najgłośniej Nastula i Jasiek, razem) Gdzie? Gdzie? gadajcie! Oj, Aleksy, mileńki, gadajcie prędzej!

ALEKSY (z tryumfem) Tu... w sąsiedztwie naszym! sąsiadem naszym był... a? miły sąsiad? co? Żeby jemu dobra nie było!

BEDNARZ, NASTULA i JASIEK (razem, z zadziwieniem) Aaaa! Ale złapali? Znów złapali?

ALEKSY (ze śmiechem). Wiatr w polu złapać łatwiej niż... takiego! Zniknął... Nim przyszli po niego, zwąchał, co się dzieje, i zniknął! Jak kamień do wody! Przepadł i dość! Wiadomo tylko, że gdzieściś tu jest, w niedalekości... Pisarz dziś w miasteczku mówi: „Szukajcie, jeżeli Boga kochacie, szukajcie, a to, mówi, całemu światu bieda będzie. Rozboje będą, mówi, złodziejstwa, grabieże... A jak jego kto złapie, to my zaraz jego do turmy, mówi... Już teraz mówi, nie sto pletni, jak wprzódy, ale dwieście w plecy mu wlepim...".

NASTULA, JELENKA, HANULKA (z przerażeniem i żałośliwie) Oj, oj, oj! Oj, Boże mój, Boże!

ALEKSY Aha! dwieście pletni, mówi. „I, mówi, w kajdany my mocne, żelazne nóżki i rączki mu okujem, na calutkie życie w katordze do taczki go przykujem... niech zginie i przepadnie! Niech w mękach żyje i niech mu przy śmierci czort duszę na wieki potępioną ze zgniłego od męki ciała wywlecze...".

(Chwila milczenia. Powietrzem zaczerwienionym od blasku ognia przelatuje groza)

KRYSTYNA (w postawie spokojnej, z zamyśleniem) Jednakowoż i on stworzenie Boże. Zły to zły... kiedy zabija, ale żeby tak i muchę kąsającą gnać po świecie i męczyć...

(Znowu chwila milczenia; kobiety kiwają głowami, mężczyźni myślą; narzędzie Bednarza postukiwać z cicha zaczyna)

SZYMON MIKUŁA (siwą głowę, dotąd opuszczoną, podnosi) Sprawiedliwie! Tak z rozbójnikami i wszystkimi krzywdzicielami robić trzeba! Niech krwi niewinnej nie przelewają, niech dobra cudzego nie rabują, bo tego sam Bóg n a j w y ż s z e j s z y zabronił. Bóg powiedział: „Nie kradnij! nie zabijaj!" A kto rozkazania tego nie słucha, niechaj pokutuje i cierpi. Ot jak. Dość.

(Mówiąc to stary Mikuła po obecnych wodzi oczyma nagle rozbłysłymi; — grube zmarszczki falują mu na wysokim czole, w całej postaci wyraża się myśl, że gdyby ktokolwiek z tych, na których patrzy, wstąpił na taką drogę, po jakiej szedł t a m t e n, on pierwszy i nieubłagany opuściłby na niego swą wielką, żylastą, jakby z brązu wykutą rękę. Wszyscy też milczą. Znać z postawy i twarzy wszystkich, że gdy ten ojciec rodziny wymówi: Dość! nikt rozmowy ani postępowania swego przedłużyć się nie ośmieli. Aleksy zbliża się do ojca i z cicha do niego coś mówiąc oddaje mu przywiezione z miasteczka pieniądze, które on za koszulę chowa. Narzędzie Bednarza głośniej i szybciej postukiwać zaczyna, Nastula wraca do łuszczenia fasoli, Krystyna odstawia od ognia garnek z gotującą się wodą, kołowrotki Hanulki i Jelenki obracać się i turkotać zaczynają)

SCENA II.

(Ciż i Podróżny. Wysoki, chudy, z twarzą żółtą i zmizerowaną, w długich butach i surducie szeroko na jednym ramieniu rozdartym. Na rudawych włosach i odzieniu trochę padającego na dworze śniegu)

PODRÓŻNY (wchodząc nieśmiało drzwiami prowadzącymi do sieni) Niech będzie pochwalony...

WSZYSCY Na wieki wieków...

PODRÓŻNY Panie gospodarzu i pani gospodyni! Podróżny jestem i o łaskę waszą proszę. Pozwólcie godzinkę w chacie waszej posiedzieć... Ogrzeję się i dalej pójdę... długo wam nie dokuczając...

SZYMON MIKUŁA Prosimy! Wejdźcie sobie i posiedźcie.

KRYSTYNA Czemu nie? Wejdźcie, bądźcie łaskawi, posiedźcie sobie i ogrzejcie się. (Do Jaśka) Podaj panu stołek...

(Podróżny siada na stołku przed ogniem, kij z żelaznym u końca okuciem pomiędzy kolanami umieszcza i silnie zaciera czerwone od zziębnięcia ręce)

PODRÓŻNY Oj, zimno! zimno!

ALEKSY Aha! Spróbował ja tego z miasteczka dziś wracając. Wiater dziś taki, że, zdaje się schwyci zaraz człowieka i na koniec świata zaniesie.

PODRÓŻNY (żartobliwie) Szczególniej, kiedy lekki od głodu...

SZYMON MIKUŁA (do Podróżnego) Głodniście?

PODRÓŻNY Zjadłbym, pewno, że zjadłbym sobie cokolwiek, gdybym co miał... ale moi lokaje, bestie, zżarli to, co mi mój kucharz na drogę przygotował...

(Uśmiecha się, ręce zaciera i ma pozór kpiarza, który towarzystwo rozweselić i przez to dobrze dla siebie usposobić pragnie. Lecz głos mu chrypnie w gardle i oczy zachowują wyraz niespokojny i zgłodniały)

Dwa dni w drodze! Pfuj! Pamięć mnie w głowie zamarzła czy co? Jakie dwa dni! Dwa tygodnie już w drodze... Idę, taj idę i szukam, taj szukam tego, co zgubiłem... Nie wiadomo tylko, czy zguba się znajdzie... cha, cha, cha! Człowiek zawsze cościś po drodze gubi, a potem szuka zguby swojej... a potem nie znajduje... a potem do mogiłki ciemnej, zimnej i głuchej... cha, cha, cha, cha!...

SZYMON MIKUŁA Krystyna, daj mu jeść!
(Do Podróżnego) Z daleka wy?

PODRÓŻNY Z Prus.

ALEKSY Pewno do jakiej chfabryki, bo najwięcej Niemców do chfabryk przychodzi...

JASIEK (z ciekawością) Pan Niemiec?

PODRÓŻNY Ja nie Niemiec, ale z kraju niemieckiego idę. Do fobryki idę, gdzie płócienka robią, bo, słyszę, zarobek tam dobry... a niedaleko stąd, słyszę, koszary budują, to może tam najmę się, bo mularkę znam... byle zarobić... byle żyć...

BEDNARZ i ALEKSY Oj, to prawda! biednemu człowiekowi byle zarobić, byle żyć!...

KRYSTYNA (stawiając na stole misę z jedzeniem i kładąc bochen chleba) Jedzcie, bądźcie łaskawi. Czym chata bogata, tym rada...

PODRÓŻNY (wzrokiem obrzucając ściany izby, do siebie) Oj, chata, chata! stara to chata — matka!...

KRYSTYNA Co mówicie?

PODRÓŻNY (nie odpowiadając Krystynie, do Szymona Mikuły) Nie gniewajcie się, panie gospodarzu, ale zmarzłem jak kość! Żeby to tak wódeczki... wódeczki...

SZYMON MIKUŁA Krystyna! daj wódki!

(Krystyna przynosi i stawia przed teściem butelkę i czarkę szklaną. Szymon Mikuła napełnia czarkę i do ust ją niosąc ku gościowi głowę skłania)

SZYMON MIKUŁA Na zdrowie.

PODRÓŻNY (biorąc czarkę z rąk gospodarza i do ust ją niosąc) Na szczęście!

(Wypija chciwie i z równą chciwością poczyna jeść. Nastula z nieśmiałością zbliża się do stołu patrząc na butelkę)

SZYMON MIKUŁA (do Nastuli) Pij!

(Nastula wypija czarkę wódki, kłania się wszystkim dokoła i rękawem koszuli usta sobie wyciera)

PODRÓŻNY (na chwilę przestając jeść) A żonka wasza, panie gospodarzu, czy żyje?

NASTULA (ożywiona wypitą wódką uprzedza w odpowiedzi gospodarza) Dawnieńko już umarła... Z dziesięć roków już, jak umarła...

PODRÓŻNY (łyżkę z jedzeniem na misę upuszcza) U — mar — ła!
(Po chwili wpatrując się w Nastulę)
A wam, ciotko, Nastula na imię. We dworze gospodynią folwarczną byliście...

NASTULA (rękę do czoła podnosząc) W imię Ojca... A wy skąd o tym wiedzieć możecie?

PODRÓŻNY (nie odpowiadając Nastuli, do gospodarza) Dawnoście, panie gospodarzu, tę chatę zbudowali?

SZYMON MIKUŁA (powoli i obojętnie) Chata stara jest. Tylkom ją niedawno podniósł trochę przegniłe zręby wyrzucił. Okna też większe wyciąłem...

PODRÓŻNY Ja też patrzę, że izba niezupełnie taka, jak była.

BEDNARZ (ze zdziwieniem) Alboż byliście tu kiedy?

(Podróżny nie odpowiadając i jedząc dalej, rozgląda się dokoła, dłużej nieco zatrzymuje wzrok na Bednarzu i Aleksym, aż znowu łyżka z małym stukiem na misę z ręki mu wypada)

PODRÓŻNY Ot, jak! Starej już nie ma.
(Do Szymona Mikuły) I Jaśka nie ma!

SZYMON MIKUŁA (obojętnie) Jakiego Jaśka?

PODRÓŻNY (śmiejąc się) Jakiego? A toż trzeciego syna waszego, panie gospodarzu!

JELENKA Czy wy tutejsi, że tak wszystko wiecie?

NASTULA M u s i wy skądciś tu... z bliska!

BEDNARZ Nie pierwszyzna wam tu być! Oho!

NASTULA (natarczywie) Byliście tu już kiedy? byliście? gadajcie!

PODRÓŻNY (z nagłą złością) No, byłem, byłem! To i co, że byłem?
(Opanowując się, obojętnie)
Najmowałem się tu za robotnika wtedy, kiedy nowy dwór budowali. Przy budowaniu nowego dworu pracowałem...

BEDNARZ Dawno to już. Może i ze dwadzieścia lat, jak nowy dwór budowali...

PODRÓŻNY Już ze dwadzieścia lat...

BEDNARZ Nie żart, jak wtedy dużo cudzych ludzi do budowania tego przychodziło.

PODRÓŻNY I ja przychodziłem.

NASTULA (wpatrując się w Podróżnego) Cościś mnie mroczy się w oczach... albo zdaje się, że was znam, albo zdaje się, że was nie znam...

SZYMON MIKUŁA (z większym nieco niż zwykle ożywieniem) I mnie tak samo... zdaje się że was znam, albo zdaje się, że was nie znam...

(Oboje wpatrują się w Podróżnego, który wstając szybko i ręce zacierając szerokimi krokami ku ogniowi wciąż w piecu płonącemu idzie. Tu staje wyprostowany i z lekka pochyla się ku Anulce, która prząść przestaje)

PODRÓŻNY Ty córka gospodarza?

HANULKA Córka.

PODRÓŻNY Najmłodsza?

HANULKA Najmłodsza.

PODRÓŻNY A starsza, Maryśka, gdzie?

HANULKA Za mąż poszła.

PODRÓŻNY Tu, w tej wiosce?

HANULKA Nie. W Dubrowlanach. W mężowskiej chacie żyje.

PODRÓŻNY W mężowskiej chacie, w swojej chacie... To dobrze...

(Pierś mu się podnosi gwałtownym, krótkim westchnieniem) Ach! ach! ach!

(Przez czas krótkiej rozmowy Podróżnego z Hanulką Nastula zakrada się ku butelce z wódką i szybko wychyla czarkę, a Mikuła, przed którym butelka stoi, nie spostrzega tego siedząc w zamyśleniu, z głową na pierś spuszczoną)

SZYMON MIKUŁA (wzdycha) Ach! Ach! Ach!

(Westchnienie ciężkie i przeciągłe Szymona Mikuły następuje tuż po gwałtownym i krótkim westchnieniu Podróżnego)

ALEKSY (głosem wesołym do Podróżnego) A o Bąku nie słyszeliście tam czego po świecie chodząc, ha?

PODRÓŻNY (po chwili milczenia, spokojnie) Czemu nie słyszałem? Słyszałem. Cały świat teraz o nim tylko gada.

ALEKSY A jak myślicie: złapią go czy nie złapią?

PODRÓŻNY (z namysłem) Może złapią, może nie złapią...

ALEKSY Oj, żebyż złapali! A to pisarz mówi, że jak, broń Boże, nie złapią, wszystkim bieda będzie... rozboje, mówi, będą, grabieże, to i to, mówi, będzie. Co to, szelma taki, jeżeli na wolności zostanie, czy mało jeszcze biedy ludziom narobił!...

BEDNARZ A mnie największa ciekawość, jak on mógł aż dwa razy z turmy uciec! Nie raz i nie dwa razy ja w mieście był i turmę widział. Mury takie, o Jezu! sołdaty ze sztykami wszędzie... ptakiem chyba trzeba być, aby stamtąd wylecieć! A on wyleciał! Ot, mądry! Ścianę zębami chyba przegryzł czy co?

PODRÓŻNY (spokojnie) Ej, nie.

BEDNARZ To jakże? Bo żeby i kratę żelazną rozpiłował i przez takie wysokie okno na kamienie buchnął, to by mu od razu dusza z ciała uciekła...

PODRÓŻNY On nie wyskakiwał przez okno, ale wyleciał.

ALEKSY Chyba na tych skrzydłach, co mu czart przypiął.

PODRÓŻNY Nie na skrzydłach.

ALEKSY To może na wiedźmowej łopacie?

PODRÓŻNY Na parasolu.

BEDNARZ, ALEKSY, JELENKA, NASTULA, JASIEK razem. Na parasolu! Cud czy co?

PODRÓŻNY Dla niewiedzącego cud, a dla wiedzącego, to samo co: dzień dobry! powiedzieć. Ot, jak on zrobił, ten Bąk, kiedy z turmy uciekał.

(Bierze kij swój, który był przedtem o ścianę oparł, i w miarę opowiadania kijem tym gestykuluje. Przy każdym poruszeniu kija żelazne okucia jego w blasku ognia rzucają metalowe połyski)

Wziął wielki parasol, rozpiął go, ot tak, w dół obrócił i razem z parasolem nad nim, ot tak, hyc z okna na dół... Parasol spuszczał się pomaleńku, pomaleńku, aż spuścił się do samej ziemi, a Bąk jak długi wyciągnął się na bruku... kości okrutnie go zabolały, ale co tam! nogi za pas i hajda w świat szeroki, wolny! Parasol pod turmą zaraz znaleźli, ale Bąka trzy lata darmo szukali i... teraz szukają... cha, cha, cha!

(Chwila milczenia)

SZYMON MIKUŁA (ponuro) A wy, panie, skąd wiecie, jak to było?

BEDNARZ To prawda! Skąd wiecie?

ALEKSY Cościś wy, panie, bardzo już dużo o tym Bąku wiecie.

NASTULA Może wy, mileńki mój, i widzieli jego kiedy?

PODRÓŻNY (z nagłym przyciszeniem głosu i skurczeniem postaci) A gdzie ja mógł go widzieć? Z Prus idę. Wiem, bo wiem; słyszałem. Ludzie opowiadali... ale widzieć... gdzie ja...

ALEKSY To szkoda, bo gdybyście go widzieli, to byście nam powiedzieli, jak on wygląda...

PODRÓŻNY (śpiesznie) Słyszę... opowiadali... że niski, gruby, łysy, bez jednego oka. Na co wam wiedzieć, jak on wygląda?

ALEKSY Łatwiej byłoby złapać. O, żebym ja go złapał, sam bym mu kawał skóry z pleców zdarł...

PODRÓŻNY (drwiąco) Pi, pi! Taki młody, a już by ludziom skórę z pleców zdzierał!...

ALEKSY To co, że młody, ale uczciwy. Takiego jeszcze żałować! Oj, oj! tak bym ze skóry łupił... Niechaj drugich nie ubija!

JELENKA Cicho, Aleksy! Nie krzycz tak!

ALEKSY Otóż będę krzyczeć! Żeby jemu tak dobra nie było, jak on niewinnych ludzi pogubił.

HANULKA Jezu! może i teraz rozbijać zacznie!

NASTULA Pewnie, że zacznie! Żeby jemu kości pokręciło! Żeby jego paraliż...

BEDNARZ Jeszcze szajkę sobie dobierze i konie zacznie kraść!

ALEKSY Niedoczekanie jego! Będzie on konie kradł, jak kat jemu dwieście pletni w plecy wsadzi...

HANULKA (żałośliwie) Aj, aj, aj!

JELENKA (jeszcze żałośniej) Oj, oj, oj, oj!

NASTULA Dwieście pletni! Bożeż mój, Boże! Boże miłosierny!

JELENKA Oj, biednyż on! Żeby i nie wiadomo co zrobił, to taki biedny!

NASTULA Na co jemu było na świat przychodzić? Na co jego Bóg najwyższejszy stworzył?

(Chwila milczenia)

KRYSTYNA Jednakowoż i jego kiedyściś matka na ręku swoim nosiła, główkę jego całowała, „Synku mój, synku maleńki!“ mówiła... a teraz...

PODRÓŻNY (wpatrując się w Krystynę, a potem pochylając się nad nią w samą twarz jej szepce) Pilnujcie wy dobrze synka swego, oj, dobrze Jaśka swego pilnujcie, żeby on nigdy takim nieszczęśliwym nie był!...

(Krystyna przelękniona cofa się i szyję Jaśka ramieniem obejmuje)

SZYMON MIKUŁA Sprawiedliwie. Niech rozbójniki krwi ludzkiej nie przelewają, niech dobra cudzego nie rabują. Bóg najwyższejszy powiedział: „Nie kradnij! nie zabijaj!“ A kto jego rozkazania nie słucha, niechaj cierpi i pokutuje. Ot tak. Dość!

PODRÓŻNY (słuchał słów starca z natężeniem) Dość! Dobrze wam, panie gospodarzu, mówić: „Dość!“ Ale czy temu, kogo jak dziką bestię po świecie gnają, aby dognawszy na gorzkie jabłko zbić, a potem do katorgi zapędzić, dość czy nie dość, to on już tylko sam w swojej duszy wie, świat, ludzi, siebie samego i dzień urodzenia swego przeklinający! Każdego człowieka nieszczęście spotkać może...

(Patrzy na Jelenkę, która huśta na rękach swoje niemowlę)

I żadna matka nie wie, kogo tam... za wiele lat... na ręku swym kołysze...

(Szerokimi krokami ku stołowi idzie, czarkę wódki napełnia i wychyliwszy ją znowu przed ogniem staje. Ze wzburzeniem i na Szymona Mikułę wytężonym wzrokiem patrząc)

„Dość!“ Dobrze wam, panie gospodarzu, mówić: „Dość!“ A czy wy wiecie, jakim sposobem ten Bąk, którego teraz jak dziką bestię po świecie gnają, aby złowiwszy na gorzkie jabłko zbić, pierwszy raz w biedę wpadł? Może pierwszy raz w biedę on wpadł za takie głupstwa, że i plunąć na to nie było warto, a bieda trzęsie tego, kto na niej jedzie. Oj, panie gospodarzu, tak trzęsie, że czasem duszę w człowieku brudną podszewką do góry przewróci. Wszelka dusza ludzka brudną podszewkę ma, tylko, że u jednego wyjdzie ona na wierzch, a u drugiego nie wyjdzie... Ot co!

(Podchodzi znowu ku stołowi, dotyka butelki z wódką, ale nie nalawszy jej do czarki znowu przed ogień wraca. Natura gwałtowna, zuchwała, zgorzkniała tryska mu z ruchów, z wyrazu twarzy, z szybkiego podnoszenia się piersi. Śmieje się z goryczą i szyderstwem)

„Dość!“ Mówicie, panie gospodarzu: „Dość!“ Żeby to tym diabłom, które duszę ludzką targają, każdy miał moc powiedzieć: „Dość!“ i żeby one od tego jednego słowa uciekły! U jednego te diabły śpią, a u drugiego obudzą się i duszę na potępienie prowadzą. A jak myślicie, panie gospodarzu, czy duszy tej, na potępienie przez diabłów ciągniętej, ktokolwiek wybawić się od nich dopomoże? Cha, cha, cha! słomki nikt nie poda, nie zlituje się i człowieka, co w błoto wpadł, na suche pole nie wyprowadzi. Nie. Każdy tylko nogą popchnie. Czasem to i sam od błota uciekać próbuje... oho! nie pozwolą! Huź ha! Jak charty lisa gonią, dogonią, nazad w błoto wpędzą i targają, i męczą, dopóki oszalawszy do krwi kąsać nie zacznie. A co taki ma robić? Kiedy wojna, to wojna! Kiedy przepadać, to już dobrze najadłszy się i napiwszy, a choć i łeb wrogowi roztrzaskawszy. A kto takiemu wróg? Cały świat jemu wróg, kiedy o ratunku dla niego nikt ani pomyśli, a każdy zgubić żąda.

(Znowu ku stołowi idzie i ze skrzyżowanymi na piersi ramionami Szymonowi Mikule w same oczy patrzy. Mikuła, cały naprzód podany, również wpatruje się w gościa z takim natężeniem, że fajka mu z ręki ze stukiem na ławę upada. Podróżny wyprostowuje się i zwrócony do wszystkich obecnych)

Ot, ciekawość, jaka to jest historia tego Bąka! Gdzie on urodził się i w jakim miejscu matka jego na ręku swym nosiła i kołysała? Jaka to była ta drabina, po której on schodził, schodził w dół, w dół, aż zeszedł... w nocne, nieprzeniknione ciemności? Po tych ciemnościach krew z jego pleców pletniami zbitych ciecze... w tych ciemnościach nie raz może i nie dwa, ale sto razy rozszedł się krzyk jego duszy: „Bracia! ratujcie!“ Ale na świecie nie ma dla niego braci...

Dla niego na świecie są tylko wrogi i — katy! „Dość!“ Teraz i ja, panie gospodarzu, tak jak wy powiem: „Dość!“ Niechaj się wam, panie gospodarzu, Bąk z zakrwawionymi od pletni plecami i po wichrach, po mrozach od chartów, co ścigają go, uciekający — nigdy nie przyśni! Żyjcie szczęśliwie i spokojnie!

(Idzie znowu ku ogniowi, ramionami i głową jego wstrząsa widoczne drżenie. Wszyscy w postawach zaciekawionych i nieco przestraszonych, w jakich słuchali mowy Podróżnego. Chwila milczenia)

ALEKSY Ej, ej, panie! cościś wy już nadto rozbójników bronicie! Może wy sami...

SZYMON MIKUŁA (nagle podnosząc głowę, do Aleksego z mocą) Dość!

SCENA III.

Ciż i dwie dziewczyny wiejskie.

(Drzwi od sieni otwierają się z głośnym skrzypnięciem, wchodzą dwie dziewczyny wiejskie z prząśnicami czy kołowrotkami, mówiąc: „Niech będzie pochwalony!“ i zbliżają się do ognia, gdzie Hanulka i Jelenka witają je i robią im miejsca przed ogniem. Cztery młode kobiety pochylają ku sobie głowy, słychać szepty i ciche chichoty, Krystyna przędzie, Bednarz i Jasiek do robót swych wracają, przy czym narzędzie Bednarza znowu postukiwać z lekka zaczyna, Aleksy staje za żoną i pochylony z cicha coś do niej mówi. Podróżny siada na stołku, tuż przy Szymonie Mikule, Nastula przysuwa się do niego i o ramię jego prawie oparta, ciekawie ucho ku niemu przechyla)

PODRÓŻNY Panie gospodarzu! A co z waszym Jaśkiem słychać?

SZYMON MIKUŁA (oburkliwie) Z jakim Jaśkiem?

PODRÓŻNY A z trzecim synem waszym. Dwóch tu jest, a trzeciego nie ma... Czy wy już o nim zupełnie zapomnieli?

NASTULA (zapędliwie) A żebym ja wieku swego nie dożyła, żeby mnie ręce jak te gałęzie wierzby powykręcało, kiedy ja o nim zapomniała, o Jaśku moim najmilszym, o sokoliku moim biednieńkim! Swoich dzieci nie miałam, jego jak rodzonego synka polubiłam.

PODRÓŻNY A wy, panie gospodarzu, zupełnie już nie pamiętacie?...

SZYMON MIKUŁA (ponuro) Czy wy jego znali?

PODRÓŻNY Znałem. Tęgi był chłopiec, roztropny, śmiały...

SZYMON MIKUŁA Nadto śmiały!

NASTULA Oj, wydarzyła się jemu bieda, biedulеńka...

PODRÓŻNY A cóż jemu takiego wydarzyło się?

SZYMON MIKUŁA (ożywiając się nieco) Ot, z głupstwa poszło! Może on pierwszy raz i za sprawiedliwość pokutował. Dubrowlańcy ziemię nam odbierali, my bronili, on najśmielej bronił... Władzy sprzeciwił się... do turmy wzięli...

NASTULA Żeby on wskróś ziemi przepadł, jak on samego siebie zgubił...

PODRÓŻNY On już przepadł, ciotko, nie przeklinajcie!

(Do Szymona Mikuły)

A jak z turmy powrócił, to co było?

SZYMON MIKUŁA Co było? Dnia już spokojnego przez niego nie było. Nadto już on mądrych miał tam gubernerów! Diabeł prawdziwie to w tej turmie w niego wstąpił. Pić nauczył się. Ja do niego pierwej dobrym sposobem... a potem...

NASTULA (z zapałem i oburzeniem) Bił! Jak pierwej pobłażał i hołubił, tak później, kiedy biedulek z turmy powrócił, bił! własnymi rękami, kijem, czym popadło, bił! „Ja jemu, mówi, te paskudztwa, co on stamtąd poprzynosił, z duszy i ciała wybiję.“

(Głos podnosi prawie do krzyku i prawie z jękami)

Nie wytrzymał, sokolik mój, Jasiulek mój najmilejszy, wziął i uciekł! Może on od ręki ojcowskiej, co nad jego dolą, nad biedną, zlitowania nie miała, uciekł! Może on od naboru, żeby go w sołdaty nie wzięli, uciekł! Może jego kompan jaki, z którym w turmie zaznajomił się, namówił... Wziął i uciekł i oczy nasze już go od tej pory nie widziały. Płakali my po nim wszyscy i zdaje się, że po ścianach tej chaty, chatynki jego rodzonej, łezki uciekły. Tylko ojciec rodzony nigdy o nim od tego czasu nie wspomniał, nigdy synka swego rodzonego nie pożałował... taki już srogi!...

PODRÓŻNY Oj, głupia bubulo! Jeżeli nigdy nie pożałował, to czemuż wnuka swego Jaśkiem nazwać rozkazał? A? Kiedy wnuk na świat urodził się, on o synie swoim, który ze świata zniknął, wspomniał. Czy nie prawda, panie gospodarzu? Czy nie prawda?

SZYMON MIKUŁA (niosąc rękę do czoła) W imię Ojca i Syna... A jakże wy to zgadnąć mogliście?

(Z wielkim zaniepokojeniem)

Kto wy taki? Albo ja was znam, albo ja was nie znam...

(Szybko, głośnym szeptem)

Zgiń, maro, przepadnij!

(Podróżny ruchem porywczym wstaje ze stołka, szerokimi krokami ku przeciwległej ścianie idzie i staje obok karmiącej dziecko Jelenki. Jednocześnie drzwi od sieni z trzaskiem rozwierają się i zamykają, wpada przez nie dziewka zdyszana z kołowrotkiem w rękach)

SCENA IV.

Ciż i dziewczyna.

DZIEWCZYNA (postawiwszy u drzwi kołowrotek, krzyczy) Ratujcie, dziewczęta, kiedy Boga kochacie, ratujcie! Chłopcy idą!

(W sieni daje się słyszeć głośny tupot grubego obuwia, żartobliwe hukanie i straszenie)

DZIEWCZĘTA (razem) O Jezu, zamykajcie drzwi! Nie puszczajcie! Zaraz len palić i głupstwa wygadywać będą. Ludzie, ratujcie! Rozbójników tych nie puszczajcie!

(Zrazu śmiejąc się i żartując, wpadają w zapał coraz większy, przejmują się naprawdę, strachem zrazu udawanym. Jedna stoi u drzwi i zamykający je skobel z całych sił przytrzymuje, druga z piecowiska chwyta palące się polano i z nim w obronnej postawie staje, trzecia wiadro z wodą pod drzwiami ku ziemi przechyla, czwarta zydel przyciąga i drzwi nim zastawia. Ruch, bieganina, piskliwe krzyki: „Nie puszczajcie! ratujcie! Po co tu oni! My ich nie chcemy! Nam i bez nich dobrze!“)

NASTULA (zerwawszy się ze stołka i z rozstawionymi ramionami biegnąc ku drzwiom) Puszczajcie! A toż jaka moda, żeby na wieczornicę chłopców nie puszczać! A jakaż to wieczornica, kiedy na niej chłopców nie ma. A za co wy ich karzecie? A za co wy ich, nieboraków, na mrozie trzymacie?

(Otwiera drzwi na oścież)

Chodźcie chłopcy! No, prędko wchodźcie!

(W drzwi wtłacza się i do izby wchodzi trzech młodych parobków)

SCENA V.

Ciż i trzej parobcy.

(Nastula drzwi zamyka. Parobcy w krótkich kożuszkach lub szarych siermiężkach przechodzą izbę i gospodarzowi chaty się kłaniają)

PAROBCY (razem) Dobry wieczór!

JEDEN Z PAROBKÓW (odchodząc) Śpi czy co? Nie odpowiedział.

DRUGI Z PAROBKÓW Cościś bardzo markotny...

(Idą ku gromadzie kobiet, które z wielką niby pilnością prząść zaczynają i zapalając papierosy, trącając się łokciami cościś żartobliwego mówić z sobą zaczynają czasem śmiechem głośnym wybuchając)

KRYSTYNA (przędąc, śpiewa na nutę smutną, przewlekłą)

Oj, woły moje, moje woły płowe,
Czemu orać nie chcecie?...
Oj, lata moje, moje lata młode,
Czemu marnie płyniecie?

NASTULA Chcecie, mileńkie, to bajkę wam powiem...

KRYSTYNA (przestając śpiewać) Powiedzcie, ciotko, bądźcie łaskawi...

KILKA GŁOSÓW Powiedzcie bajkę...

JEDNA Z DZIEWCZYN Tylko dziwną, dziwniusieńką... Niesłyszaną... niewidzianą!...

(Nastula idzie po swoje niecki ze strąkami fasoli i niesie je przed ogień)

PODRÓŻNY (do Jelenki, przy której w półcieniu stoi) Wesołe u was wieczornice!

JELENKA A wesołe.

PODRÓŻNY Dawno wyszłaś za Aleksego?

JELENKA Na przyszłego Piotra trzy lata będzie.

PODRÓŻNY Dobrze ci tu żyć?

JELENKA Czemu nie dobrze? Dobrze.

PODRÓŻNY Aleksy nie bije?

JELENKA Jeszcze tego nie było!

PODRÓŻNY Chleb w chacie zawsze jest?

JELENKA Jeszcze tego nie było, żeby chleba nie było!

PODRÓŻNY Ot, szczęśliwie sobie żyjecie!

JELENKA (z wybuchem radości) Oj, Nastula, bajki gadać będzie!

(Do Podróżnego)

Posłuchajcie tylko, posłuchajcie. Ona śliczne bajki gada... niesłychane... niewidziane... Każdy raz insze...

(Nastula usiadła pod piecowiskiem, głowę w czerwonej chustce na blask ognia wychyla, przed nią na ziemi stoją niecki z fasolą, którą mówiąc łuszczy z wolna. Głos jej stary, czasem dygocący, ale donośny, rozchodzi się po izbie łącząc się ze słabym turkotem powoli obracających się kołowrotków)

NASTULA Było sobie trzech braci: dwóch rozumnych, a trzeci głupi. Powyrastali i żenić się im pora przyszła. Razu jednego stary, znaczy, ojciec, mówi: — „Idźcie, synkowie, do lasu, a który najprędzej dzbanek jagód uzbiera, tego z Ulaną, bogatą i piękną, ożenię.“ — Ulana była nie żart jak bogata i nie żart jak piękna. Wszyscy trzej ożenić się z nią chcieli, nie żart jak chcieli. Poszli tedy do lasu i tak zbierają, tak zbierają jagody, że ani wyprostują się. Rozumni do głupiego podeszli i zapytują: — „A co, głupi, czy dużo już jagód nazbierałeś?“ — „Ej, mówi głupi, już dzbanek pełen mam i do domu powracam.“ — Rozumni do swoich dzbanków zajrzeli. Gdzie? I połowy jeszcze nie ma. Pozazdrościli głupiemu, wzięli taj zabili, nóż mu w serce wsadzili...

HANULKA i DWIE INNE DZIEWCZYNY Aj!

JEDEN Z PAROBKÓW (niedowierzająco) Ot, już tak zaraz wzięli i zabili!

NASTULA (z głębokim przekonaniem) Zabili. Nóż w serce wsadzili, zakopali, piaskiem zasypali, żeby nie znać było, wisienkę nad główkę mu zasadzili i do domu poszli. Aż tu tą samą drogą jedzie pan; wisienkę zobaczył i myśli sobie: „Urwę ja sobie gałązkę i zrobię z niej dudkę!“ Urwał gałązkę, zrobił z niej dudkę, jedzie sobie i gra. A co ta dudka gra? Ot co!

(Śpiewa)

Nie graj, panoczku, nie graj!
Serduszka mego nie targaj!
Mnie braciszkowie zabili,
Nóż w serduszko pogrążyli,
Piaskiem oczy zasypali,
Wisienkę nade mną zasadzili...

Dziwuje się pan, dziwuje, a dudka gra i gra...

KILKA GŁOSÓW (ze zdumieniem) Aaaa! Aaaa!

NASTULA Przyjechał pan do wioski, gdzie głupiego ojciec i bracia mieszkali, zaskoczyła go nocka, przyszedł do nich i prosi, żeby jemu przenocować pozwolili. Pozwolili. On konia odprzągł, do chaty wszedł i mówi: — „Zagrajcie, panie gospodarzu, na tej dudce, może ona wam co innego, niż mnie zaśpiewa...“ Wziął stary dudkę, grać na niej zaczął, a ona śpiewa.

(Śpiewa)

Nie graj, tatuniu, nie graj,
Serduszka mego nie targaj,
Mnie braciszkowie zabili...
Wisienkę nade mną zasadzili...

Zdziwił się stary dał dudkę synom, żeby na niej zagrali. Grają rozumni, a ona śpiewa.

(Śpiewa)

Nie grajcie, braciszkowie, nie grajcie,
Serduszka mego nie targajcie,
Wyście to mię zabili,
Piaseczkiem oczy nakryli,
Wisienkę zasadzili...

Wtenczas wszyscy wszystkiego domyślili się, na mogiłkę poszli, piasek odgarnęli, wszystko tak znaleźli, jak dudka opowiadała, rozumnych do kancelarii zawieźli i do turmy posadzili. Ot, jak było. A czy było, czy nie było, nie gniewajcie się, ludzie. Co wiedziałam, to opowiedziałam, i o kieliszeczek wódki proszę, bo w oczach od długiego gadania zamroczyło się...

(Bednarz śmiejąc się podaje Nastuli czarkę wódki, wszyscy milczą, kołowrotki obracają się powoli, powoli, zza prząśnic dobywa się kilka głośnych westchnień)

ALEKSY (do dziewcząt) Czegoż tak wzdychacie jak na pogrzebie?

(Do parobków ze śmiechem)

Zlękły się baby bajki! Jaż im zaraz gorszego strachu napędzę!

(Szybko wychodzi do sieni i natychmiast powraca z trzaskiem drzwi otwierając i krzycząc)

Ratujcie ludzie! Kto w Boga wierzy, ratujcie! Rozbójnik Bąk idzie! Ot, ot już przyszedł! Z takim ostrym nożem przyszedł! Hu, hu, hu, hu!

(Pośród dziewcząt objawy strachu, piski, chowanie się jednych za drugich, Krystyna zrywa się znad kołowrotka, Jasiek chowa się za plecy ojca, jedna tylko Nastula zostaje nieruchoma, rozmarzona wypitą wódką, głowę opiera o ścianę piecowiska i usypia. Podróżny na okrzyk Aleksego: „Bąk idzie!“ jak iskrą elektryczną dotknięty zrywa się z ławy, na której obok Jelenki siedząc z wytężeniem bajki Nastuli słuchał, i z kijem swym mocno w rękach ściśniętym, ku drzwiom się rzuca, lecz gdy wybucha śmiech parobków, oznajmiający, że towarzystwo za żart przyjęło wykrzyk Aleksego, zatrzymuje się przy drzwiach, oczami po ścianach izby i po obecnych przez chwilę wodzi i na ziemi, za niską beczułką u drzwi stojącą przysiada. Cała postać jego ukrywa się za beczułką, nad którą wznosi się tylko twarz jego wzburzona, przerażona, żałosna, tragiczna. Szymon Mikuła całym ciężkim swym ciałem naprzód podany wpatruje się w tę twarz)

SZYMON MIKUŁA (niosąc rękę do czoła, szeptem przerażonym) W imię Ojca i Syna...

KRYSTYNA (siadając znowu przed kołowrotkiem) Dość ludzi straszyć, Aleksy! Wstydź się! Dziewczęta, zaśpiewajmy lepiej...

(Śpiewa, parę głosów kobiecych jej wtóruje)

Oj, woły moje, moje woły płowe,
Czemu wy nie orzecie?
Oj, lata moje, moje lata młode,
Czemu marnie płyniecie?

(Pieśń urywa się)

PODRÓŻNY (znad beczułki, za którą przysiadł, w Szymona Mikułę wpatrzony, szeptem głośnym, łkającym) Tatulu! Tatulu!

SZYMON MIKUŁA (takimże szeptem) Jezu Chryste! zmiłuj się...

KRYSTYNA (i chór kobiet śpiewają)

Żeby woły moje paszę miały,
Dobrze by orały,
Żeby latka moje wolność znały,
To by nie zmarniały!

(Pieśń urywa się)

PODRÓŻNY (jak pierwej) Tatku! Tatuleńku!

SZYMON MIKUŁA (jak pierwej) Jezu Chryste najmiłosierniejszy, ratuj...

(Przez czas śpiewania pieśni przez kobiety Bednarz i Parobcy skupili się dokoła Aleksego, który im o czymś tajemniczo, cicho i z energicznymi gestami mówi, a czasem palcem wskazuje na Podróżnego, który w Szymona Mikułę zapatrzony, nic dokoła nie spostrzega)

JEDEN Z PAROBKÓW Może to Bóg wie kto?

BEDNARZ A my odpowiadać będziemy, że tu był i — poszedł sobie.

DRUGI Z PAROBKÓW Nijak nie można puścić go nie wiedzący — kim jest.

ALEKSY (do parobków z cicha) Może to Bąk!

(W rozpiętym kożuszku, z papierosem zapalonym w ręku, z miną butną przed Podróżnym staje)

A paszport, panie, masz? Pokaż, panie, paszport, niech my wiemy, kto ty taki!

JEDEN Z PAROBKÓW Paszport pokażcie!

BEDNARZ Paszport pokażcie! Może wy ten Bąk, którego za przelewanie krwi ludzkiej...

(Podróżny zrywa się zza beczułki, kijem młynka wywija tak, że okucia metaliczne kilka błysków rzucają, i do drzwi przypada)

ALEKSY (chwytając u drzwi uciekającego) To ty taki! Zamiast paszportu kij nam pokazujesz! Dobry, widać, z ciebie ptaszek!

JEDEN Z PAROBKÓW Bąk, pewno Bąk! Trzymajcie ludzie!

BEDNARZ I DWAJ PAROBCY Trzymać! Mocno! Oj, jaki silny!

(Walka. Podróżny broni się i wyrywa. Bednarz kij mu odbiera i odrzuca daleko)

NASTULA (przez sen śpiewa. Głos jej senny, przytłumiony żałośnie rozchodzi się po chacie)

Braciszkowie mię zabili,
Nóż w serduszko pogrążyli...

ALEKSY Postronków! hej, baby! postronków dawajcie!

PODRÓŻNY (spomiędzy otaczających go ludzi) Puśćcie mię, jeżeli Boga kochacie, puśćcie! Ja pójdę stąd, zaraz pójdę, na wieki wieków pójdę, nic złego nie zrobię, sprzed oczu wam przepadnę, tylko puśćcie!

(Parobcy śmieją się szydersko. Jelenka przynosi z bokówki i Aleksemu pod nogi rzuca pęk sznurów)

NASTULA (przez sen śpiewa, sennie i żałośnie)

Oj, tatulu, nie graj...
Serduszka mego nie targaj...
Braciszkowie mię zabili...

PODRÓŻNY (któremu Aleksy i Bednarz ręce sznurami związywać zaczynają) Przypadkiem do was zaszedłem... na godzinkę... bez złej myśli... i zaraz pójdę... nieszczęśliwy ja! pójdę na wieki! Tylko mię puśćcie... Oj! w imię Boga miłosiernego błagam was, puśćcie! Na męki mię nie oddawajcie... ja... nieszczęśliwy!

KRYSTYNA (w postawie zamyślonej i zamyślonym głosem) Jednakowoż i tego matka kiedyściś na ręku swym nosiła... I jego główkę kiedyściś ojciec ręką swoją głaskał!

SZYMON MIKUŁA (przez całe trwanie walki siedzi twarzą obrócony do ściany, ramiona mu drżą, głowa trzęsie się, żegna się ciągle. Przy ostatnich słowach Podróżnego z trudnością wstaje i wielki, ciężki, w białym odzieniu twardym pasem przepasanym, zbliża się do grupy mężczyzn. Głosem rozkazującym) Dość!

(Aleksy, Bednarz i Parobcy przez parę sekund nie słuchają i okręcają sznurem ręce Podróżnego).

SZYMON MIKUŁA (z siłą zdwojoną) Dość! rozstąpcie się!

(Mężczyźni rozstępują się. Z rąk Podróżnego spadają nie związane jeszcze sznury)

SZYMON MIKUŁA (do Podróżnego, z powagą) Idź! nie grzesz więcej!

(Podróżny pada na klęczki i kolana Mikuły obejmując głowę do nich przyciska)

SZYMON MIKUŁA (sięga za koszulę i mały zwitek asygnat, przez Aleksego mu przedtem oddany, wciska w rękę Podróżnego. Drugą ręką czyni mu krzyż nad głową. Głośno i uroczyście) W imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego, Amen. Idź, nie grzesz więcej! Z Bogiem, z Bogiem, idź z Bogiem!

(Podróżny zrywa się z klęczek, szybko wybiega z izby, drzwi za sobą zamykając. Dwie grupy: kobiet u ognia i mężczyzn w pobliżu Mikuły stoją w osłupieniu)

ALEKSY Tatku! Toż był Bąk! Jak Bóg na niebie, to był Bąk!

SZYMON MIKUŁA (z głową na pierś opadłą i obwisłymi ramionami) Jasiek mój, Jasiek! (Do synów) Wasz Brat!

(Pada na ławę, zakrywa twarz rękoma i wybucha głośnym, wyjącym płaczem)

ZASŁONA SPADA

WIADOMOŚCI

z życia świetlic — przegląd wydawnictw — różne

NOWE KSIĄŻKI

Jerzy Pietrkiewicz. The knotted cord. A novel by —. London 1953. S. 267.

Ilekroć bierzemy do ręki książkę współczesnego polskiego pisarza, wydaną w języku obcym, stawiamy sobie podświadomie pytanie: „W jakim świetle ujrzą nas cudzoziemcy?“ Choćbyśmy się do tego nie przyznawali, jesteśmy niejako przedstawicielami własnego społeczeństwa na zewnątrz i prowadzimy na większą czy mniejszą skalę rodzaj propagandy. Ilekroć dostrzegamy, że coś nas w oczach świata pomniejsza, ogarnia nas niepokój, który nie pozostaje bez wpływu na wypowiadane sądy.

Powieść Pietrkiewicza narodowej próżności nie schlebia. Akcja jej rozgrywa się już w okresie niepodległości, ale treść jej wypełniają przede wszystkim szczątki zabobonów, guseł, czarów i przesądów oglądane oczyma dziecka. Pojawia się na widowni „babka“ — akuszerka, stosująca niemal magiczne praktyki; żona Ptaka warząca szalej i w ogóle zakrawająca na czarownicę; stara wdowa po grabarzu, którą otacza atmosfera niesamowitości i która także uchodzi za istotę sprzymierzoną z nadprzyrodzonymi potęgami.

Bronek Oborowicz, który stanowi ośrodek całej narracji, ukazuje się w habicie, przewiązanym sznurem (od którego wywodzi się nazwa powieści). Strój ten nosi przez trzy lata, matka bowiem w czasie choroby dziecka złożyła ślubowanie św. Antoniemu, że jeśli wyzdrowieje, zostanie ubrany jak zakonnik. Gdy ślub dobiega końca odbywają się postrzyżyny, trochę stylizowane na pogańskich tradycjach. Na węźlastym sznurze habitu wiesza się później Ptakowa . . .

Autor wprowadza do powieści Mariawitów. Przybywają oni w procesji niosąc chorągiew ze złotą monstrancją i śpiewając hymn do Matki Boskiej. Mieszkańcy wsi Fabianki, w której rozgrywa się akcja, napadają na nich i dopiero interwencja policjanta i wójta kładzie kres bójce. Epizodem wstępnym jest pogrzeb, w czasie którego ginie trumna z zamkniętą wewnątrz nieboszczką; na końcu odbywa się również pogrzeb — tym razem matki Bronka — podczas gwałtownej śnieżycy.

Tych kilka zdań wystarczy dla zdania sobie sprawy z nastroju książki. Inne zjawiska życia codziennego stoją niejako na dalszym planie. Jesteśmy świadkami znakomitej sceny kojarzenia małżeństwa. Kiedy miejscowa szkoła pada ofiarą pożaru, ludność podejmuje starania u władz w Warszawie o zasiłek na budowę nowego gmachu. Odbywają się demokratyczne wybory na wójta przy akompaniamencie sutej libacji wódczanej. Działa służba bezpieczeństwa w osobie policjanta. Jednak w bilansie ogólnym powstaje obraz jakiegoś zacofania, związanego korzeniami z odległą przeszłością.

Ale artysta nie jest urzędnikiem propagandy. Co więcej, musi być propagandzie zupełnie obcy, gdyż tendencja wyszłaby na jaw mimo najstaranniejszego zamaskowania odstręczając czytelników. Pisarza obowiązuje wierność dla prawdy wewnętrznej. Świat, widziany oczami dziecka, musi mieć inny rozkład akcentów, niż obiektywne opisy. Stąd zrozumiała się staje kondensacja pewnych motywów, które z natury rzeczy utrwaliły się najsilniej w wyobraźni dziecięcej. Autentyczność przeżyć budzi zaufanie tym większe, że opowiadanie ma wyraźny podkład autobiograficzny.

Zagęszczenie zjawisk o podkładzie niesamowitości przyniosło jeszcze jedną zdobycz. Nadało ono całości swoisty, jednolity klimat uczuciowy. Dzięki niemu powieść fascynuje i urzeka. Jest to rys tym bardziej uderzający, że autor stosuje nieustannie postawę rzeczową, że ujawnia swoje intencje artystyczne poprzez surową, nieustępliwą sprawozdawczość. Gdyby chodziło o porównania, książka Pietrkiewicza zbliża się nieco do „Wędrówki Joanny“ Szelburg-Zarembiny.

Do czytelnika obcego „Węźlasty sznur“ trafi nie tylko dzięki swojej egzotyce, ale i wartościom

artystycznym. Autor umie opowiadać barwnie i zajmująco, zręcznie buduje dialogi, docenia w pełni wartość kompozycji. Język powieści przyniósł już autorowi pochwały ze strony najwybredniejszych angielskich krytyków; jedyną wątpliwość budzić może chyba tylko pytanie, czy mowa dziecka zawsze odpowiada gwarze dziecięcej wśród Anglików. Na ogół jednak debiut powiódł się znakomicie. Zyskaliśmy wreszcie autora, który ma szanse na zajęcie wśród obcych wybitnej pozycji, i to nie dzięki włączeniu się w obce stosunki (jak to uczynił Józef Conrad-Korzeniowski), ale przez zachowanie rodzimej, polskiej egzotyki

Gilbert Keith Chesterton. Krótka historia Anglii. Przełożył z angielskiego Adam Doboszyński. Biblioteka Polska, Veritas, Londyn 1953, S. 217.

Dla polskiego czytelnika tytuł książki jest nieco zwodniczy. Nie nauczy się z niej na pewno historii ten, kto jej przedtem nie znał. Chesterton przeznaczał swoje rozważania dla Anglików, a nie dla cudzoziemców. Nie będąc historykiem miał jednak własny pogląd na dzieje kraju ojczystego, odbiegający pod wieloma względami od punktu widzenia podręcznikowego. Wolny od ambicji systematycznego przedstawienia faktów, ograniczył się do uwag i komentarzy na ich marginesie.

Niemniej wydawnictwo zasługuje na uważne przeczytanie. Mamy pod dostatkiem innych książek o dziejach Anglii, z których można uzyskać informacje rzeczowe. Natomiast w książce Chestertona ujawnia się rewizjonizm wobec sądów ogólnie przyjętych. Jest rzeczą pasjonującą śledzić rozmyślania na temat przeszłości pochodzące od umysłu naprawdę niezależnego i oryginalnego. Mamy w naszym społeczeństwie próby podobnego rodzaju czy to w zakresie dziejów ogólnych, czy historii literatury i pamiętamy, że proces „odbrązawiania" zbyt wysoko ustawionych faktów i postaci wymaga niemałej odwagi i samodzielności. W Anglii tresura szkolna mimo braku nakazów oficjalnych zakorzenia się bodaj jeszcze głębiej. Dlatego przekora Chestertona ma szczególny posmak, zwłaszcza jeśli czytelnik będzie pamiętał, że autor pisał swą „historię" w czasie I wojny światowej.

Jak każda inna książka Chestertona, „Krótka historia Anglii" posiada właściwości jego przenikliwego umysłu i świetnego stylu. Każdą niemal stronę zdobi jakiś wrzynający się w pamięć aforyzm, paradoksalne określenie lub dowcip. Oto kilka przykładów z brzegu dla ilustracji:

„... usprawiedliwieniem despotyzmu jest demokracja. Okrutny względem mocnych, despota jest z reguły łagodny względem słabych". (S. 81).

„Jan Churchill (książę Marlborough) jest postacią typową dla tych nadzwyczajnych czasów w tym rozumieniu, że łączy chwałę z brakiem honoru". (S. 170).

„O angielskim dżentelmenie można słusznie powiedzieć — tak jako każdym innym rycerskim indywiduum — że jego honor wrósł korzeniami w niesławę". (S. 190).

„... najważniejszym wydarzeniem (epoki wiktoriańskiej) jest fakt, że nic właściwie nie zaszło". (S. 202).

Warto również zacytować samo zakończenie, mając w pamięci, że pisane było w czasach śmiertelnego zmagania się z wrogiem:

„Przychodzą nastroje, że człowiek, rozważając... konkluzję naszych dziejów, życzyłby sobie na poły, żeby ta fala teutońskiego barbarzyństwa zmyła z powierzchni ziemi nas i nasze armie i żeby świat nigdy niczego innego nie wiedział o ostatnich Anglikach — jak to, że zginęli za wolność". (S. 217).

Z ŻYCIA YMCA

WIECZÓR POLSKO-WĘGIERSKI

Tancerze zespołu Polskiej YMCA stykali się przy różnych występach z podobnym zespołem, złożonym z uchodźców-Węgrów. Na zaproszenie Klubu Londyńskiego Węgrzy odwiedzili w dniu 9 stycznia r. b. dom Polskiej YMCA. Wśród gości znajdowali się m. in. p. J. Boracsi, kierownik węgierskiego chóru i zespołu tanecznego, oraz pianistka. Grupy polska i węgierska zademonstrowały swoje tańce narodowe, następnie zaś odbyły się tańce wspólne. Dalszą część wieczoru wypełniła herbatka towarzyska oraz pokaz filmu, nakręconego w Royal Albert Hall z okazji jednego z festiwali tańców ludowych i zawierającego zdjęcia zarówno tancerzy polskich, jak i węgierskich. Z kolei odśpiewano wspólnie pie-

śni polskie i węgierskie, na zakończenie zaś wysłuchano krótkiego recitalu utworów Szopena. Węgrzy otrzymali zaproszenie na wieczorne próby polskich tańców narodowych i zebrania towarzyskie Klubu Polskiej YMCA.

„BETLEJEM POLSKIE" RYDLA W NIEMCZECH

Drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia w położonym na przedmieściach Hannoveru obozie Bothfeld; mieszka tam jeszcze 750 Polaków, przeważnie rodziny z małymi dziećmi.

Obóz ten — to odpychające, odrapane budynki koszarowe; budzą w świeżo przybyłych tak samo przykre wrażenie, jak kiedyś warszawskie koszary Blocha — przytułek bezdomnych. Te koszary jednak są przytułkiem bezdomnych podwójnie: ludzi bez mieszkania i bez ojczyzny.

W dużej i pustej jak stodoła sali świecą czerwonym światłem słabe żarówki. Lewa strona tego ponurego pomieszczenia zastawiona jest długimi ławami. W pierwszych rzędach dla „lepszych gości" ustawiono trochę kiwających się krzeseł: każde z innej parafii. Na wprost niewielka scenka rozmiarów małego pokoju. Aby ją nieco przedłużyć, dostawiono, jako proscenium, kilka stołów. Są odrapane, jak wszystko w tej sali, ale jakoś trzymają się na swych czterech nogach (inaczej nogi „artystów" nie byłyby zbyt pewne). Świeżo i porządnie wygląda tylko kurtyna. Choć jest to najtańszy bawełniak używany na dekoracje, można się łatwo domyślić, jak bardzo ten zakup nadszarpnął chudą kasę bothfeldzkiej grupy imciarskiej.

Za sceną skrzętna bieganina, stuka młotek, szeleści papier dekoracji. Raz po raz ktoś z „artystów" rozchyla ostrożnie kurtynę i ukazując kawałek nosa, bada „czy sala pełna". Sala jest pełna, t. zn. wszystkie miejsca na ławkach i krzesłach są zajęte. Organizatorzy biegają gorączkowo znosząc z najbliższych mieszkań dodatkowe stołki. Sala jest pełna — ale publiczność zaczyna się niecierpliwić: jak to? Miało się o szóstej zacząć, a już pół do siódmej! Reżyser, inspicjent, sufler i aktor w jednej osobie wziął się na sposób: za sceną rozlega się dzwonek. Odprężenie na sali.

Dzwonki powtarzają się zresztą jeszcze kilka razy. Za każdym następnym robią na widowni coraz mniejsze wrażenie. Publiczność jest jednak wyrozumiała: wie, jak trudno jest coś zrobić w warunkach obozowych.

Przedstawienie jeszcze nie może się zacząć. Charakteryzator (młody inżynier-mechanik, który tego wieczoru, miast kreślić papier grafionem, maluje twarze szminką, nie żałując „aniołkom" karminu na wargi) — ma ręce pełne roboty. Śmierć jeszcze nie gotowa! Diabeł niedokończony! W końcu jednak wszystkie trudności amatorskiego przedstawienia pokonano.

Z trudem i zaczepiając się kilka razy po drodze odsłania się kurtyna. Rozpoczyna się niezwykłe w tym obozie widowisko: „Betlejem Polskie" Lucjana Rydla.

Pasterze ledwie mieszczą się na szczupłej scenie. Aniołowi, zwiastującemu Wesołą Nowinę, głos chwilami więźnie z tremy. Ale od pierwszych słów na tej scence wypowiedzianych zaczyna działać czar rydlowskiej poezji: oczy przestają widzieć niedociągnięcia dekoracji, a uszu nie razi już niewyszkolona dykcja wykonawców. Ważne są słowa, piękne, poetyckie słowa, proste i trafne jak rzut ziarna pod odwaloną skibę. Tym razem nie chłopski zagon, ale serca widzów są przeorane ostrym pługiem niepokoju i żalu.

Dlaczego te proste słowa tak nas wzruszają? Przedstawienie nabiera chwilami wzruszającej prostoty średniowiecznych misteriów. Widz nie widzi już na scenie swych poprzebieranych znajomków z obozu — ale ożywione symbole. Niewidzialna muzyka poezji przeistacza bezrobotnych w królów, a anemiczne dzieci w choinkowe aniołki.

Czar potężnieje i osiąga swój szczyt w scenie, gdy Matka Boska zdejmuje przed Nowonarodzonym koronę Królowej Polskiej zbyt ciężką na Jej skronie, błagając Syna o pomoc i łaskę dla udręczonego narodu.

Scena, którą się tyle razy widziało w dawnych latach na przedstawieniach szkolnych czy na deskach prawdziwych teatrów, nie mogła nas wówczas tak głęboko wzruszać jak ta oto, odegrana na hannowerskim przedmieściu, w obozie dla byłych „Dipisów".

Pamiętam tę scenę graną w roku 1945 w jednym z obozów monachijskich, wypełnionych wówczas tysiącami Polaków. Proste słowa o nieprzebranych cierpieniach naszego narodu i gest Matki zwracającej Synowi nazbyt ciężką koronę — wywołały na sali głęboki, niehamowany szloch.

Osiem lat minęło od tamtego Bożego Narodzenia — i oczy dzisiejszych widzów były suche; a jednak wyczuwało się napięcie, poruszające

szybciej ich zmęczonymi sercami, a niejedno oko zakryła mgła ukrywanych pod powiekami łez.

Po przedstawieniu wyszedł na proscenium, t. j. na jeden z owych odrapanych stołów, gość zaproszony z obozu w Wolterdingen. I człowiek ten w prostych, chłopskich słowach powiedział właśnie to, co myślała cała widownia.

Powiedział: byłem wzruszony, patrząc na to, co się tutaj działo, i łzy stawały mi w oczach. Ten Herod, mordujący tutaj nowonarodzone dziatki, ma swego następcę w naszym Kraju, gdzie niszczy się tysiące najlepszych i gdzie codziennie morduje się dusze polskich dzieci. Zawsze będziemy wierzyć, że, tak jak tu na tych jasełkach, tak i na naszym świecie Herod upadnie kiedyś — gdyż dobro musi zwyciężyć zło! Dziękuję wszystkim wykonawcom za to, co tutaj przeżyłem.

I my także — dziękujemy polskiej Grupie YMCA/YWCA z Hannover-Bothfeld.

Dziękujemy za to, że potrafili z obrusów porobić królewskie szaty, z papieru — dekoracje, z ponurej sali-stodoły na obcej ziemi — prawdziwą Stajenkę Betlejemską, w której corocznie rodzi się nadzieja tryumfu dobra nad złem i światła nad ciemnością.

Eugeniusz Cichorski

NOWINY SPORTOWE Z LONDYNU

Zespół II drużyny tenisa stołowego Polskiej YMCA jest obecnie na drugim miejscu w drugiej lidze West London Table Tennis League za Ealing Ladies. Oba te zespoły współzawodniczyły ze sobą ze zmiennym szczęściem: pierwszy mecz w sezonie bieżącym został wygrany przez naszych imciarzy, ale spotkanie rewanżowe przyniosło zwycięstwo paniom w stosunku 6 : 3. Ogółem na 13 meczów drugi nasz zespół wygrał 10 spotkań; trzy przegrane mecze rozstrzygnęły o zajęciu drugiego miejsca w tabeli. Ostatnie dwa spotkania z Linguist Club i West London Deaf Polska YMCA wygrała w stosunku 8 : 1 i 7 : 2. Ambitny zespół, w skład którego wchodzili pp. Halewski (kapitan) Daniłowicz, Iwaszkiewicz i Janowicz, nie zrezygnowali z pucharu i stara się o wejście do I Ligi. Dużą niespodzianką w tegorocznej W.L.T.T. League była silna drużyna Ealing Ladies, w skład której wchodzą reprezentantki hrabstw, — jedna z nich, Miss Fry, grała w barwach Anglii i jest pierwszą rakietą Gloucestershire. Podkreślić należy, że Daniłowicz oddał w sezonie bieżącym jedynie 4 gemy, w tej liczbie ostatnio dwa — zespołowi Ealing Ladies (na pewno przez kurtuazję).

Walka o utrzymanie zdobytego w roku ubiegłym przez nasz pierwszy zespół tenisa stołowego pucharu Premier Division najsilniejszej ligi londyńskiej West London Table Tennis League przybiera na zaciętości. I zespół Polskiej YMCA w składzie Łappo (kapitan), Schramm i Spychalski pokonał wieloletniego mistrza tej ligi West Ealing, zdobywając na razie równą ilość wygranych meczów. Zanosi się obecnie na to, że w następnych meczach liczyć się będzie każdy punkt; jeśli drużyny nie stracą punktów, odbędzie się decydująca rozgrywka o puchar. Dodać należy, że I zespół przegrał dotychczas zaledwie jedno spotkanie. W ogólnoligowych zawodach K.O. I zespół wszedł do 4 rundy pokonując drużynę OSRAM. Obie drużyny YMCA zgłosiły swoich uczestników do mistrzostw indywidualnych W.L.T.T.L.

Wobec zdekompletowania naszej londyńskiej drużyny piłki nożnej, Polska YMCA postanowiła wycofać ją z South London Sunday Football League, rezygnując z dalszych rozgrywek. Klub piłki nożnej nie został rozwiązany, lecz ulegnie reorganizacji. Kapitanem klubu nadal pozostaje p. Królikowski, a kierownikiem sportowym — p. Czerski.

Z KLUBU LONDYŃSKIEGO

Prof. Marian Bohusz Szyszko wydał ostatnio zbiór swoich rysunków. Piękną przedmowę napisała Stefania Zahorska, wnikliwie określając właściwości artystyczne teki, a zarazem uwydatniając pionierską rolę wśród naszego uchodztwa w zakresie plastyki. Stronę graficzną opracował Stanisław Gliwa, wkładając wiele pietyzmu w każdy szczegół wykonania. Ponieważ publikacja ukazuje się w dwóch odmianach: ze wstępem w języku polskim i angielskim, można oczekiwać jej szerokiego oddźwięku nie tylko wśród społeczeństwa polskiego.

Klub londyński wystawił w jednej ze sal wszystkie plansze teki w liczbie piętnastu, dając w ten sposób możność zapoznania się z nią całemu ogółowi.

W lutym przewiduje się zorganizowanie skromnej wystawy lalek w kostiumach ludowych. Sygnalizujemy tę wiadomość ze względu na rosnące zainteresowanie dla kostiumu ludowego. Lalki zostały wykonane przez pp. Witorzeńcową i Ilnicką-Kubiszyn.

Na specjalnym zebraniu dla plastyków Klub wyświetlił film francuski, oparty na życiu i twórczości Picassa. Inne pokazy były poświęcone najnowszej tece malarskiej Rouault'a „Miserere" oraz Finlandii, jej ludziom i kulturze. Obok filmu o Rouault wyświetlono film o malarstwie i rzeźbie Maillol'a, ukazujący tego artystę przy pracy we własnej siedzibie.

W dniu 3 kwietnia tancerze Zespołu Tanecznego Polskiej YMCA dadzą dwudziestominutowy pokaz tańców w ramach dorocznego festiwalu w Royal Albert Hall w Londynie. Nowością tegorocznego występu będzie ujęcie popisu tanecznego w kształt obrzędu ślubnego. Układ opracował baletmistrz i choreograf Jan Ciepliński; muzykę dostosował do użytku zespołu Łucjan Caban.

KĄCIK SZACHOWY KLUBU POLSKIEJ YMCA

POZDROWIENIA OD DRA TARTAKOWERA

Polski Klub Szachowy YMCA Londyn gościł znanego szachistę korespondencyjnego p. S. Szpiganowicza, który przekazał pozdrowienia i życzenia od dra S. Tartakowera. Jak wiadomo, dr Tartakower, szachista o międzynarodowym rozgłosie, był długoletnim mistrzem Polski, ostatnio zaś reprezentował Francję na kongresie szachowym w Hastings.

Kierownictwo Klubu Szachowego Polska YMCA przesłało drowi Tartakowerowi własny biuletyn szachowy, otrzymując w zamian kartę z podziękowaniem i serdecznymi wyrazami.

PIERWSZY ZEGAR SZACHOWY KLUBU

Zapoczątkowana przez p. T. Rokickiego lista składek na zakup zegara szachowego przyniosła £4.8.0, co pozwoliło na dokonanie zakupu. Największy dar otrzymaliśmy od płk. A. H. Bell'a, gorącego przyjaciela Polaków, prezesa Spółki Wydawniczej G. Bell & Sons Ltd., który za pośrednictwem prezesa Klubu Szachowego p. M. Dudy-Moreny ofiarował na zegar £2.0.0. Zaznaczyć należy, że firma G. Bell & Sons jest najpoważniejszym londyńskim przedsiębiorstwem wydawniczym, ogłaszającym książki szachowe.

CZŁONKOSTWA HONOROWE POLSKIEGO ZWIĄZKU SZACHOWEGO

Członkami honorowymi Polskiego Związku Szachowego są pp. generał broni K. Sosnkowski i generał broni K. Glabisz. Godność tę otrzymali na zebraniu Polskiego Związku Szachowego w dniu 19 grudnia 1937 roku.

NAJBLIŻSZE ROZGRYWKI DRUŻYNOWE SZACHISTÓW

Na miesiące styczeń i luty 1954 roku przewidziane zostały następujące spotkania towarzyskie Polskiego Klubu Szachowego YMCA Londyn:

— W dniu 25 stycznia — pierwsze ogólnopolskie spotkanie z Klubem Szachowym SPK Reading w Londynie. Będzie to pierwsza próba rozbudzenia polskiego życia szachowego w Anglii.

— W dniu 2 lutego w Domu Polskiej YMCA — spotkanie rewanżowe z Klubem Szachowym Harrodians.

— W ciągu lutego — ważne spotkania z West London Chess Club i Atheneum, zajmującymi poczesne miejsca w pierwszej londyńskiej Lidze Szachowej.

POSTĘPY TURNIEJU WEWNĘTRZNEGO

Rozgrywki wewnętrzne Klubu Szachowego Polska YMCA Londyn odbywają się w dwóch grupach, z których każda liczy po 11 uczestników. Mimo że znaczna część partii została rozegrana, dotychczas nie można przewidzieć, kto zajmuje naczelne miejsce w grupie pierwszej; natomiast drugiej grupie przoduje zdecydowanie p. Jeżewski, który wygrał już osiem partii i ma dwie do rozegrania. Zamknięcie turnieju nastąpi w dniu 1 marca r. b.

ECHA KONGRESU SZACHOWEGO W HASTINGS

Członkowie K. S. YMCA Londyn z żywym zainteresowaniem śledzili rozgrywki mistrzowskie międzynarodowe, zorganizowane w styczniu r. b. w Hastings. Sensację stanowił udział dwóch szachistów sowieckich: D. Bronsztejna i Tolusza.

Przebieg turnieju dostarczył wiele emocji. Na czoło wysunęli się Bronsztejn oraz angielski szachista C. H. O'D. Alexander. Spotkanie między tymi dwoma graczami miało rozstrzygnąć o wyniku ostatecznym. Po stu dwudziestu posunięciach arcymistrz sowiecki poddał się. Zwycięstwo Anglika miało tym większe znaczenie, że Rosjanin był szeroko reklamowany w prasie brytyjskiej jako drugi szachista świata.

Drugi Rosjanin, mistrz Leningradu Tolusz, specjalnie wysokiej klasy nie wykazał. Były mistrz Polski Tartakower zdobył 3½ punkta.

W klasyfikacji ostatecznej pierwsze i drugie miejsce podzielili Alexander i Bronsztejn mając po 6½ punktów.

WYKAZ UTWORÓW SCENICZNYCH I INSCENIZACJI

DRUKOWANYCH W „PORADNIKU KULTURALNO-OŚWIATOWYM" W LATACH 1947-51

1. **Komedie, fraszki sceniczne, farsy, jednoaktówki, sensacyjne:**

Budzyński Wiktor —
— Kelnerzy (z nutami), Nr 116/117, rocznik 1950.
— Villa Esperanza (Miasteczko Nadziei); Nr 125, rocznik 1951.

Fredro Aleksander —
— Pierwsza lepsza czyli Nauka zbawienna; Nr 109, rocznik 1949.
— Świeczka zgasła; Nr 121/122, rocznik 1950.
— Z jakim się wdajesz, takim się stajesz; Nr 121/122, rocznik 1950.

Kuszelewska Stanisława —
— Dama kier; Nr 93, rocznik 1948.

Lisiewicz Teodozja —
— Dwa ogniwa; Nr 113/114, rocznik 1950.
— Pomyłka Urszuli; Nr 118, rocznik 1950.
— Legenda; Nr 120, rocznik 1950.
— Amator; Nr 126/127, rocznik 1951.
— Szklanka mleka; Nr 128/129, rocznik 1951.
— Lepiej późno, niż nigdy; Nr 135/136, rocznik 1951.

Marynowski Zdzisław
— Operacja; Nr 92, rocznik 1948.
— Słowny człowiek; Nr 104, rocznik 1949.
— Murzyn (epizod sensacyjny); Nr 107/108, rocznik 1949.
— Wyrok (epizod dramatyczny z czasów okupacji niemieckiej); Nr 130/131, rocznik 1951.

Nowakowski Tadeusz —
— Przyczyna nieznana; Nr 101, rocznik 1949.

Prus Bolesław —
— Drzymalski, ty chcesz się żenić! (Przeróbka sceniczna); Nr 119, rocznik 1950.

Tetmajer Kazimierz —
— Ksiądz Piotr, opracowanie sceniczne Olgi Żeromskiej; Nr 123/124, rocznik 1950.

2. **Inscenizacje obrzędowe, świąteczne i o podkładzie ludowym:**

Bogusławska Anna —
— Wesele na Mazowszu (z nutami); Nr 94/95, rocznik 1948.

Cierniak Jędrzej —
— Zapusty z „podkoziołkiem"; Nr 100, rocznik 1948.

Czuchnowski Marian —
— Święcone czyli aksamitna wiązanka bazi; Nr 102, rocznik 1949.
— Anioł pasterzom mówił; Nr 110, rocznik 1949.
— Dożynki i pieśni dożynkowe (z nutami); Nr 81/82, rocznik 1947.

Jabłoński Adam —
— Jarmark, widowisko na Boże Narodzenie; Nr 133/134, rocznik 1951.

Piech S.
— Wiosna idzie; Nr 77/78, rocznik 1947.
— Sobótka i Wianki (z nutami); Nr 79/80, rocznik 1947.

Schiller Leon —
— Pastorałka (z nutami); Nr 87/88, rocznik 1947.

Zawieyski Jerzy —
— Kołysanka Jezusowa (z nutami); Nr 133/134, rocznik 1951.

Żeromska Olga —
— Wybór poezji i muzyki religijnej; Nr 111/112, rocznik 1949.
— Wzór inscenizacji śpiewno-tanecznej: Choćbym ja jeździł (z nutami); Nr 132, rocznik 1951.
— Wiosna w Polsce (z nutami); Nr 77/78, rocznik 1947.

3. **Inscenizacje, widowiska i słuchowiska o motywach artystyczno-literackich i historycznych:**

Broncel Zdzisław —
— Matka i syn (o Stefanie Żeromskim); Nr 90, rocznik 1948.
— My wszyscy z niego (o Adamie Mickiewiczu); Nr 98/99, rocznik 1948.

Czuchnowski Marian —
— Wiosna ludów — wiosna narodów; Nr 89, rocznik 1948.
— Duch niesiony na skrzydłach wiatru (o rzeźbiarzu ludowym Janie Raku); Nr 96/97, rocznik 1948.
— Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami (o Juliuszu Słowackim); Nr 103, rocznik 1949.
— Pięć serc i jedna muzyka (o Fryderyku Szopenie); Nr 105/106, rocznik 1949.

Karpiński Ziemowit —
— Wspomnienie Warszawy; Nr 83/84, rocznik 1947.
— W 500-lecie Kazimierza Jagiellończyka; Nr 85, rocznik 1947.
— Olimpiada; Nr 91, rocznik 1948.

Nowakowski Tadeusz —
— Wspomnienie o Prusie; Nr 86, rocznik 1947.

4. **Utwory sceniczne dla młodzieży:**

Lisiewicz Teodozja —
— Pazur Niedźwiedzi; Nr 115, rocznik 1950.